
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00077036 2


Bibliothèque
de
BROUCHETIÈRE



HISTOIRE POPULAIRE

DE

LA PEINTURE

PAR

ARSÈNE ALEXANDRE

ÉCOLES FLAMANDE ET HOLLANDAISE

ILLUSTRÉES DE 250 GRAVURES



PARIS

HENRI LAURENS, ÉDITEUR

6, RUE DE TOURNON, 6

HISTOIRE POPULAIRE

DE

LA PEINTURE

ÉCOLES FLAMANDE ET HOLLANDAISE

HISTOIRE POPULAIRE DE LA PEINTURE

Par ARSÈNE ALEXANDRE

L'OUVRAGE FORMERA 4 VOLUMES IN-4°

VOLUMES PARUS :

ÉCOLES FLAMANDE ET HOLLANDAISE

250 gravures.

Broché, 10 fr. — Reliure spéciale, 15 fr.

ÉCOLE FRANÇAISE

250 gravures.

Broché, 10 fr. — Reliure spéciale, 15 fr.

EN PRÉPARATION :

ÉCOLE ITALIENNE

1 volume.

ÉCOLES ALLEMANDE, ANGLAISE, ESPAGNOLE

1 volume.

L'ensemble de ces 4 volumes donnera une illustration de 1000 gravures.

DU MÊME AUTEUR, A LA MÊME LIBRAIRIE :

H. Daumier *(L'Homme et l'Œuvre)*. 1 volume in-8 *(Épuisé)*.

Histoire de la peinture militaire. 1 volume petit in-8, avec 71 gravures.............. 3 fr. 50

Histoire de l'Art décoratif. 1 volume grand in-4°, avec 48 chromolithographies, 12 eaux-fortes et 526 vignettes.. 80 fr. »

8052-94. — Corbeil. Imprimerie Éd. Crété.

HISTOIRE POPULAIRE

DE

LA PEINTURE

PAR

ARSÈNE ALEXANDRE

ÉCOLES FLAMANDE ET HOLLANDAISE

ILLUSTRÉES DE 250 GRAVURES



PARIS
HENRI LAURENS, ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON, 6

CHAPITRE PREMIER

Introduction. — Caractères généraux des deux écoles. — Certitudes et incertitudes. — Rapport entre l'art flamand et l'art hollandais. — Rapports avec les autres écoles.

« Rubens, la vie organique ; Rembrandt, la vie intérieure. »

Ainsi Michelet, dans une admirable formule, a caractérisé les deux génies qui semblent le mieux incarner la peinture flamande et la peinture hollandaise à leur aboutissement.

Cette belle formule, si nette, si lumineuse, si complète (sauf peut-être en ce qui concerne Rubens, comme nous le verrons), est tellement séduisante, qu'on serait tenté de l'étendre, de l'appliquer aux deux écoles en général. Ces deux tendances opposées paraissent dominer l'ensemble de ces deux écoles sœurs, pourtant si différentes.

En Flandre, pays conquis et cour fastueuse, ce qui brille, au premier aspect, c'est le tumulte des couleurs, l'éblouissement des chairs, la vie théâtrale et représentative. En Hollande, pays affranchi par ses propres efforts et mœurs grises de républicains, ce qui attire et retient, c'est la vie intime, la vie renfermée, les longues conversations dans les intérieurs, entrecoupées de longs silences ; ce sont les méditations dans l'ombre, sur les Écritures, ou sur les subtilités des philosophes. Ici, c'est la vie intérieure ; là c'est la vie organique.

En un mot, opposant le *Jugement dernier* ou la *Kermesse* de Rubens, aux *Pèlerins d'Emmaüs* ou aux deux petits *Philosophes* de Rembrandt, quelle première impulsion l'on aurait de dire : « Ceci est la Hollande et cela est la Flandre ! »

Mais quand on entre dans l'analyse plus attentive, quand on se préoccupe de converser avec tous les maîtres qui disparaissent d'abord dans la lumière de ces deux Maîtres, quand on interroge, et avec combien d'émotion ! ceux qui les ont

précédés et pour ainsi dire engendrés, les classifications deviennent malaisées, pour ne pas dire impossibles, à tout esprit scrupuleux. Inutiles, pour celui qui veut uniquement jouir de ces talents multiples, infiniment délicates à fixer, pour celui qui cherche à retrouver le lien qui rattache ces talents les uns aux autres, pour celui qui tente une fois de plus l'esquisse d'une histoire.

Les deux écoles, alors, malgré les nuances décisives qui les séparent, apparaissent comme un organisme complet et complexe, dont il est téméraire de détacher la moindre parcelle. Il est, en physiologie, de ces organes que l'on nomme des parenchymes, et qui contiennent toutes sortes d'éléments vitaux, des veines, des nerfs, du tissu musculaire, des vaisseaux sanguins et des vaisseaux lymphatiques, tout cela si profondément, si intimement mêlé et entremêlé que cela se dérobe à la définition laconique. Les deux écoles, flamande et hollandaise, peuvent être comparées, dans leurs adhérences comme dans leurs séparations, à un ensemble de cette sorte. Les origines se mêlent, se confondent ; on croit parfois pouvoir signaler une bifurcation, et l'on s'aperçoit bientôt que c'est un parallélisme. Des influences communes amènent des résultats différents ; des influences différentes produisent des effets analogues.

Si l'on veut s'en tenir à cette profonde distinction entre la vie intérieure et la vie organique, comment l'appliquer, dès les premiers pas ? La Flandre, la vie organique ? Mais voici, à l'aurore, Van Eyck, puis Roger van der Weyden, puis Memling, qui ont été si ingénument émus par la vie, qu'on pourra discuter pendant des siècles s'ils ont été des idéalistes ou des réalistes. Matsys lui-même, malgré l'exagération déjà plus moderne de sa mimique, conserve encore des simplicités et des repliements tels qu'en ont traduits les artistes les plus cloîtrés.

La Hollande, la vie intérieure ? Mais au XVIe siècle, contre sa propre nature, l'art hollandais se livre aux plus superficielles exagérations. Et plus tard, à la belle époque, comment qualifier de vie intérieure les ébaudissements des rustres de Van Ostade, les pavanements et les prises d'armes des fringants cavaliers de Frans Hals ? Et plus loin encore, comment dire que les « conversations » de Ter Borch, de Pieter de Hooch, de Vermeer, appartiennent à la vie purement méditative ? C'est encore la vie organique, bien qu'étudiée entre les murs. Les comédies merveilleuses de Jean Steen participent de la vie organique, par les ripailles, de la vie intérieure aussi, et bien profondément, par la pénétrante observation de l'humanité.

Il y a plus, dans Rubens lui-même, si formidable de musique, si magnifiquement entasseur d'images, si riche organisateur de spectacles triomphaux, il y a parfois, et souvent, des impulsions de drame, des trouvailles de pathétique, qui ne peuvent émaner que d'une intérieure contemplation, durât-elle un très court moment.

Quoi qu'il en soit, l'exclamation de Michelet demeure admirable et vraie dans

son ensemble. Dans son ensemble aussi, elle peut s'appliquer à tout ce qui marche aux côtés de Rubens et de Rembrandt. Mais nous avons voulu, dès le commencement, avertir que ce ne sont là que des vérités relatives, qui surtout ne peuvent servir de base, de moyen d'appréciation, pour une histoire générale de l'art dans les Pays-Bas.

Cette base commode, ce qualificatif d'ensemble, tels que le lecteur aimerait à en trouver de tout mâchés pour la conversation, comment les déterminer et les formuler? Eh bien, on ne le peut faire qu'après avoir passé en revue tant de phénomènes successifs, qu'après avoir étudié tant de personnalités différentes. Nous nous garderions de substituer une formule à celle de Michelet, nous ne voudrions pas non plus qu'avant d'avoir passé en revue l'art flamand et hollandais, on la prît trop au pied de la lettre.

Dire également quelle méthode sera suivie pour cette étude, c'est risquer de s'engager, de se préparer un itinéraire dont on serait obligé à chaque instant de s'écarter. Dans cet art, en effet, tout est logique, mais tout est surprise. Les personnalités sont si fortement marquées, que l'impression qu'on a sur l'école varie avec chacune d'elles. Peut-être la vraie manière serait-elle de consacrer à chaque peintre une notice séparée, sans se préoccuper de raccorder les chapitres, ou à peine, par quelques dates, puis de laisser au lecteur lui-même le soin de conclure. Plusieurs écrivains ont fait ainsi ; pourtant nous essayerons de procéder différemment, mais en récompense, on nous permettra de ne pas inscrire dès les premières lignes une idée préconçue.

Bien que les grands artistes flamands et hollandais apparaissent comme une collection de phénomènes isolés, souvent sans lien apparent, de telle sorte que l'on ait pu dire qu'il n'y avait pas d'*école* hollandaise proprement dite, ces peintres ont apporté dans l'art moderne quelque chose de neuf et de considérable. On commencera déjà à s'en rendre compte à la fin de ce volume ; on le comprendra encore mieux quand on aura pu comparer entre elles, à la fin de l'ouvrage, les diverses écoles.

Nous pouvons sans danger, dès maintenant, indiquer que si on se tient au sens strict du mot peinture, à sa matérialité, les Flamands et les Hollandais peuvent être considérés comme peintres par excellence. Ce sont eux qui, indépendamment de toute idée philosophique ou de toute considération graphique, ont tiré des combinaisons de la matière pure, les ressources les plus variées et les plus complexes. Tandis que d'autres écoles, ou bien dédaignent la matière, ou la tiennent en respect, préoccupées avant tout, soit d'une idée, soit d'une forme, nos peintres, au contraire, l'épousent franchement pour elle-même, se complaisent en elle, mettent en elle toute leur prédilection et presque toute leur pensée. Cela ne les empêchera pas d'aller parfois au delà, mais jamais, pour ainsi dire, avant d'avoir demandé la permission à leur métier.

Il est certain que les Flamands et les Hollandais, avec cette passion commune, et avec de grandes analogies de nature, présentent des différences de tempérament beaucoup plus tranchées qu'on ne le croyait naguère. Il n'y a pas de si longues années, la critique les confondait tous sous le nom de « flamands » et même de « petits flamands ». C'était à peu près aussi exact que de confondre, sous le nom commun d'accent français, l'accent marseillais et l'accent parisien. Depuis, on a plus justement perçu les nuances, grâce à l'étude passionnée de chacun des maîtres.

Cette étude, elle est à la fois extrêmement aisée et extrêmement difficile. Extrêmement aisée si l'on veut se contenter de connaître un homme par ses œuvres, de converser en toute liberté, en toute affection, avec elles. Il n'est guère de peintres qui se laissent plus facilement approcher et avec plus de charme et de bonhomie, depuis le plus petit jusqu'au plus grand, jusqu'à Rembrandt lui-même.

D'autre part, l'étude est malaisée, si l'on veut expliquer chacune de ces œuvres et chacun de ces hommes par des documents déterminés. Il n'est pas de peinture plus parlante et d'histoire plus énigmatique.

Tout ce que l'érudition moderne a pu faire, et cela ne diminue pas le gré que nous lui devons savoir, ç'a été de préciser quelques dates, d'arracher à des registres d'état civil, quelques secrets de naissance, de parenté, de séjour. Sans doute, ce sont là des indications fort utiles en ce qui concerne la charpente de leur histoire, mais bien rarement cela jette une lumière sur les hommes en eux-mêmes. Faut-il le dire? Plus d'une fois, nous nous réjouirons de cette incertitude. Nous aimerons d'autant mieux nos petits maîtres que nous nous serons efforcés de les deviner. Nous les connaîtrons d'autant mieux qu'ils sont demeurés inconnus.

Chose curieuse, dans d'autres écoles, nous ne chômons pas d'explications, de renseignements complets sur les idées, le caractère, les habitudes de peintres qui parfois ne présentent pas tout l'intérêt que pourrait faire supposer tout ce luxe de détails. Avec les Hollandais, particulièrement, les plus charmants sont souvent les plus mystérieux. Sans doute il y a très peu d'obscurités désormais dans la vie de Rembrandt. Mais les autres! Ou bien l'ombre épaisse, ou bien des fables ridicules, que le sentiment autant que le bon sens font repousser et que l'on s'étonne d'avoir rencontré quelque créance : l'ivrognerie de Frans Hals, la débauche de Jean Steen! Cela vaut l'avarice de Rembrandt.

Quels hommes ont été Hobbema, Ruysdaël, Pieter de Hooch, Van der Meer de Delft? Leur vie, leurs entretiens, leurs pensées, les traits même de leurs visages? Ou encore, comment se sont-ils formés, comment peut-on les grouper? Que de questions encore sur ces hommes qui naissent, travaillent et meurent sans laisser d'autre souvenir que leur œuvre (et c'est bien assez!), tous presque à la même époque.

Ce qui fait l'attrait de cette peinture et de ces peintres, c'est que toutes ces hypothèses et toutes ces énigmes, tous ces éternels sujets de discussion, laissent libre cours à notre fantaisie. Mais, entendons-le bien, cette fantaisie ne saurait être déréglée ; elle est toujours subordonnée à l'appréciation des œuvres, limitée et contrôlée par elles. En ce qui concerne les Flamands, nous aurons des routes plus sûres, mieux tracées. Mais avec les Hollandais, notre plan sera d'aller un peu à l'aventure, tantôt méthodiquement, tantôt interrompant toute méthode. Une des meilleures façons de goûter certains maîtres, c'est de renoncer aux recherches savantes et de tenter d'éclairer les œuvres par des sensations de pays ; elles sont encore, à l'heure actuelle, un commentaire toujours vivant. Pour d'autres artistes, au contraire, plus de précision historique sera possible et même nécessaire. La tâche terminée, on sera peut-être surpris que tant de variété, tant de confusion apparente nous laisse une impression générale parfaitement claire.

C'est en effet le caractère même de l'école que nous allons étudier, que cet organisme si complexe, cette réunion de talents si variés, si opposés, si isolés les uns des autres, forme une harmonie irréprochable. Telle l'humanité elle-même.

Il resterait, pour terminer ces indications générales, à dire en quelques mots la place que la peinture dans les Pays-Bas peut revendiquer par rapport aux autres écoles. Nous avons pu dès les premières pages du précédent volume réclamer une place éclatante pour l'école française, et nous pourrions faire de même pour celle-ci. Mais ce serait une répétition, une banalité et une insuffisance. Nous pourrons avec plus de fruit porter un jugement motivé quand nous aurons étudié toutes les autres écoles.

Cependant, nous pouvons dès maintenant dire laconiquement que les écoles flamandes et hollandaises ont, à leur origine, d'étroits rapports avec les écoles d'Allemagne. Pendant leur développement et leurs tâtonnements, elles opèrent avec l'Italie de curieux échanges, bons ou mauvais, suivant le point de vue auquel on se place et le maître qu'on étudie. Ce que l'Italie a donné à la Flandre et à la Hollande, à Rubens et à Rembrandt, n'a jamais été bien nettement indiqué ; nous nous efforcerons tout au moins d'appeler l'attention sur ce point, et de montrer que ce n'est pas seulement au XVI[e] siècle que l'Italie a exercé son influence. Pour la période de décadence, il n'y a pas de discussion possible : l'italianisme a été fatal. Ce n'est pas le seul exemple d'une nourriture qui est salutaire ou nuisible suivant la façon dont on se l'assimile et suivant la mesure.

Malgré ces rapports, tantôt lointains, tantôt étroits, mais qu'il ne serait pas loyal de passer sous silence, il va de soi que le génie flamand et le génie hollandais sont profondément originaux, et cette originalité, nous ferons tous nos efforts pour la faire ressortir. Les Pays-Bas ont exercé une profonde influence sur l'art

français et n'en ont reçu de lui presque aucune. Ils ont également poussé en Angleterre de profondes racines, quelque aspect spécial que le climat, la terre, aient pu donner à ces rejetons.

Bref, nous nous trouvons en présence d'une région favorisée, luxuriante, dont les produits ont excité l'admiration de tous ceux qui méditent et de tous ceux qui ressentent finement. Nous assistons à l'évolution complète d'une magnifique récolte, à l'ensemencement, à la germination, à la floraison, à la maturité. Quel spectacle ! Qu'il a de grandeur et de simplicité! Qu'il apporte d'enseignements et de consolations !

Ici devront se borner les rapides avertissements préliminaires que nous devions donner avant d'entrer dans le détail des œuvres et l'étude des hommes. Certainement ces indications générales paraîtront d'abord bien sommaires et bien vagues. Mais on s'apercevra, une fois le livre fini, qu'elles n'étaient pas sans utilité pour mettre le lecteur dans la disposition d'esprit que nous croyons la plus convenable pour bien goûter cet art varié, simple et profond.

CHAPITRE II

Les origines de la peinture flamande. — Les ancêtres des Van Eyck. — Il n'y a pas en peinture de génération spontanée.

Pas plus dans l'art que dans la nature, il n'y a de phénomènes de génération spontanée. De longues séries d'œuvres et d'efforts disparus ont préparé les œuvres éclatantes et significatives qui demeurent comme des jalons ; d'innombrables artistes, dont le nom ne sera jamais connu, sont les précurseurs et les éducateurs de ceux dont le nom se révèle et s'impose.

Un grand artiste est un résumé heureux. Aussi peut-il y avoir des lacunes dans l'histoire de l'art, mais il n'y a jamais eu de solution de continuité dans l'art lui-même ; des chaînons ont été rongés par le temps, perdus pour nous ; mais ils existèrent, relièrent ce qui nous reste de la chaîne.

Les frères Van Eyck, dont les œuvres, à la vérité, apparaissent comme le splendide soleil levant de la peinture flamande, n'ont pas été, comme on l'a conçu longtemps, des hommes providentiels, créant un art de toutes pièces. L'histoire commençait naguère brusquement avec eux, et on ne tenait pas compte de tout ce qui avait préparé leur avènement depuis des siècles.

Sans doute les témoignages sont rares et incertains de tout ce qui précéda cet avènement, mais ces témoignages sont assez énergiques et assez éloquents pour qu'il n'y ait pas d'incertitude quant à l'ampleur et à l'éclat de l'évolution dont les peintures des Van Eyck sont l'admirable aboutissement.

On ne connaît pas actuellement de peintures flamandes antérieures à quelques fragments du XIIIe siècle. Ce sont de grandes décorations murales, peintes à fresque, qui subsistent sur les murs de l'hôpital de la Biloque, à Gand ; elles représentent le *Couronnement de la Vierge*, *Saint Jean-Baptiste*, *Saint Christophe*, et cette dernière figure notamment, au gré de M. Wauters, malgré la raideur et la naïveté du dessin, est une chose vue et sentie.

Toutes naïves et imparfaites que peuvent nous paraître ces franches peintures, elles ont leur importance, et leur valeur d'exemple à l'appui de notre raisonnement. Elles n'étaient point isolées ; elles n'avaient point fleuri inopinément sur les murailles ; elles étaient déjà le produit d'un savoir transmis ; bien d'autres peintures semblables, bien d'autres peut-être supérieures, ornaient les édifices. Il en subsistait certainement du temps même des Van Eyck, c'est-à-dire deux cents ans plus tard, des parties importantes, significatives, qui eurent leur part dans l'éducation de ces peintres et des peintres qui les avaient précédés dans cette période de deux siècles. Des moyens d'expression peu à peu s'assouplissaient, des sujets étaient déjà indiqués et tracés en des formules que les derniers arrivés devaient accepter telles qu'elles et qu'ils ne renouvelaient que par leur accent personnel.

De ces fresques de la Biloque, dont on ne saurait déterminer exactement la valeur relativement aux autres monuments disparus de la même époque, l'on saute au moins un demi-siècle pour arriver à d'autres peintures murales également à Gand : des cortèges d'arbalétriers, d'archers, de corps de métiers divers. Pas plus que pour les précédentes fresques on ne peut dire que le temps nous a conservé là les chefs-d'œuvre, et qu'il a détruit les œuvres plus médiocres. Mais on est déjà à même de faire une remarque des plus importantes en dehors de la valeur même de ces vénérables autant que fortuites épaves. C'est que la peinture était déjà largement et hardiment pratiquée, qu'elle avait déjà un caractère inhérent à la race et assez nettement tranché pour qu'on ne puisse pas dire qu'elle était un simple rejeton de l'art byzantin ou de l'art italien à peine commençant avec Cimabue, ou enfin de l'art allemand lui-même. De plus, cette peinture était le produit d'une expérience déjà longue, et elle allait elle-même contribuer à l'expérience des temps suivants. Nous sommes en pleine ignorance quant à l'ensemble des œuvres, mais en pleine certitude quant à l'importance de l'évolution.

Voilà donc les leçons que pourraient nous apporter ces deux uniques vestiges, si les documents historiques n'attestaient en abondance la prospérité et l'activité artistique de l'art en Flandre au XIVe siècle. A Gand d'abord, puis à Tournai, à Bruges, à Louvain, à Ypres, à Anvers, des corporations ou « gildes » de peintres s'organisent puissamment.

Cette ardeur artistique correspond à une éclatante prospérité commerciale : la gilde de Gand se formait au moment même où Artevelde concluait avec l'Angleterre un traité avantageux qui assurait la liberté du commerce à la Flandre. C'est à la faveur de cette prospérité que l'art allait fleurir, les artistes se réunir, et acquérir par cette union une nouvelle force. Dans certaines civilisations le pouvoir absolu a donné une impulsion à l'art ; dans d'autres, la religion a été sa principale, parfois sa seule inspiratrice et protectrice. Ici, sans doute, les artistes travaillent pour les grands et travaillent pour l'Église, mais les cités, les

puissantes et opulentes cités flamandes sont d'aussi féconds soutiens de l'art que l'Église elle-même. Sans doute, les sujets sont la plupart du temps, du moins dans les œuvres qui nous sont conservées des XIVe et XVe siècles, puisés dans les Écritures, retracent les cérémonies et les mystères, chantent la gloire de Dieu, la douceur et le charme de la Vierge, les touchantes grâces des saintes, racontent en traits fantastiques les supplices des réprouvés. Mais à côté de la cathédrale, que d'œuvres d'art, aujourd'hui détruites, a dû abriter le beffroi, renfermer la maison de ville ! Nous ne tarderons pas à voir les plus pieuses peintures des mystères ou des récits consacrés, se rehausser, se varier de scènes directement empruntées à la vie civile. Ces tableaux où les saints se groupent autour de la Trinité, autour de la Vierge portant dans ses bras l'Enfant Jésus, seront la plupart du temps offerts par ces riches bourgeois ou commerçants aux églises, où leur image sera conservée, les représentant pieusement agenouillés dans quelque coin.

De plus, c'est dans le peuple même, dans ce que la race présente de plus caractéristique et de plus tranché, que l'artiste prendra, non pas naïvement, mais, pour mieux parler, sincèrement, ses modèles. L'heureux pays et l'heureux art, qui se suffisent l'un à l'autre et se soutiennent mutuellement.

Dès que nous serons à même de juger sur des œuvres déterminées et non sur des vraisemblances, d'ailleurs peu discutables, nous verrons s'affirmer ce triple caractère d'un art prospère, d'un art national, et d'un art qui s'appuie sur de solides traditions et règles de métier.

Car c'est là ce qu'on ne saurait trop faire remarquer. La gloire des Van Eyck ne se trouvera pas diminuée parce qu'ils seront, non pas des produits spontanés, inattendus, des êtres providentiels, mais les élèves de nombreuses et fortes générations d'artistes, se succédant depuis au moins un siècle. De même que les gildes du XIVe siècle profitaient des éléments épars, mais puissants et généreux, que leur transmettaient les siècles précédents, de même les artistes qui allaient faire éclater une personnalité saisissante, et porter à l'excellence, grâce à leur tempérament propre et à leurs soins parfaits d'exécution, les formules qui leur étaient transmises, étaient eux-mêmes les produits affinés de longues disciplines.

Les corporations, en Flandre, ont devancé et préparé l'éclosion des personnalités distinctes. Mais ces personnalités n'ont été si fortes que grâce aux trésors de métier que leur avaient amassés les corporations. Il n'y a, en art, ni improvisation d'écoles, ni improvisation d'hommes. Une des raisons de l'infériorité de l'artiste moderne, au point de vue de la perfection du métier, et des chances de durée des œuvres, c'est qu'il est obligé d'inventer lui-même de toutes pièces son outil, alors qu'au contraire, autrefois, cet outil lui était transmis, merveilleusement amélioré d'âge en âge par ses maîtres et les maîtres de ses maîtres, et qu'il n'avait plus qu'à l'adapter à sa main. L'étude détaillée des tra-

vaux des corporations flamandes de peintres, d'enlumineurs, de tapissiers, de verriers, d'orfèvres, malgré la rareté des monuments, montrerait cette continuité. L'on verrait comment l'art de tous ces anonymes a produit l'art des peintres dont le nom rayonnera au xve siècle. Dans un petit tableau de Jan Van Eyck, dans la *Vierge* du musée du Louvre par exemple, qu'on nous permette cette petite anticipation sur ce que nous allons dire tout à l'heure, il y a un peu du métier et du génie de tous les artistes qui ont précédé. La couronne qu'apporte l'ange, les orfèvres flamands y ont leur part ; les verriers, aux petits vitraux dont on aperçoit une partie dans le haut du tableau ; les imagiers, les tisserands en soie, les architectes, ont également travaillé pour le peintre, qui devient un admirable concentrateur de tous les efforts tentés avant lui.

Ainsi, à défaut même de nombreux monuments, nous trouverions dès les origines de l'art flamand moderne, de grands enseignements. Les deux plus saisissants seraient ce spectacle d'une race qui puise en elle-même son inspiration et son expression artistique, puis, cette leçon d'une école de peinture qui ne devient si belle, si riche en exceptionnels sujets, que parce que de patientes générations d'ouvriers ont constitué pour cette floraison un sol fertile et savamment préparé. Selon un très beau mot de M. Fantin-Latour, « la peinture est sortie de la peinture ».

Nous ne ferons que mentionner brièvement les principaux vestiges que l'on a conservés de la peinture flamande avant les Van Eyck, puisque, comme on le sait, nous nous sommes proposé de faire connaître aux lecteurs de cet ouvrage plutôt les œuvres qui doivent leur procurer des émotions artistiques, que celles qui sont du domaine de l'érudition. On a conservé les noms de Jan Van der Most, de Hugues Portier, de Jan Van Voluwe, comme ceux des peintres les plus estimés du milieu du xive siècle à Gand ; mais on ne saurait citer de leurs œuvres. Le musée d'Anvers conserve un *Christ en croix*, daté de 1363 ; c'est une peinture sur fond d'or ; d'un côté du Christ est la Vierge, de l'autre saint Jean et le donateur. Remarquez, quelle que soit la timidité de l'exécution, et toutes réserves faites sur la valeur de l'œuvre (le temps en a détruit de bien plus importantes sans doute), que dans ce simple arrangement réside le germe de maintes grandes compositions que nous admirerons plus tard. Un personnage vénéré ou divin au centre, soit le Christ, soit la Vierge, soit la Trinité ; à droite et à gauche des saints, des bourgeois agenouillés ; sans chercher d'autres complications, cette coupe servira à Van Eyck, à Roger Van der Weyden, à Matsys, à Memling ; on verra même Rubens l'adopter parfois. Chacun l'enrichira, l'élargira suivant son tempérament. Il y a encore un certain nombre de sujets et de coupes que l'on pourrait ramener à un relativement petit nombre d'idées et de dispositions. Nous en constaterons quelques-uns au fur et à mesure de notre étude, et peut-être cette constatation nous permettra-t-elle de conclure que notre temps s'est fait quel-

ques illusions au sujet de l'importance et de la nouveauté de ses *inventions*.

Un autre calvaire, à peu près de la même époque, est à l'église Saint-Sauveur de Bruges; on n'en connaît pas plus l'auteur que pour le précédent. C'est dans les miniatures que nous allons trouver des œuvres authentiques, et le premier maître illustre que l'on pourra juger en connaissance de cause est Jean de Bruges dont le musée Westreenianum de La Haye conserve une Bible enrichie de miniatures, et la cathédrale d'Angers une série de compositions reproduites en tapisserie et retraçant des personnages de l'Apocalypse. Jehan de Bruges, pour ses belles compositions des tapisseries d'Angers, s'en tient ingénument et fidèlement à la coupe adoptée dans des manuscrits bien antérieurs. On retrouve des arrangements analogues dans des enluminures du XIIe siècle, on les retrouvera encore au XVe siècle dans les grandes œuvres de Van Eyck, et notamment dans l'*Agneau mystique*. Ainsi se confirme une fois de plus ce que nous disions, c'est que dans ces temps la véritable innovation en art consistait surtout dans l'apport d'une nouvelle façon de sentir, de recommencer docilement des sujets traditionnels.

Le manuscrit du musée Westreenianum contient entre autres une composition souvent reproduite; elle représente un personnage s'agenouillant devant Charles V, roi de France, dit le Sage, et lui faisant l'hommage d'un manuscrit historié. Le portrait du roi est remarquable pour son caractère très étudié, de ressemblance et d'expression.

C'est dans l'étude approfondie des manuscrits et de leurs riches enluminures, nous l'avons déjà dit pour l'école française, que l'on parviendra à résoudre bien des énigmes et à rassembler de précieuses notions sur la peinture elle-même. Nous avons déjà indiqué en quelques traits tout ce que l'histoire de la peinture française au XVe siècle peut retirer d'une étude attentive des enluminures de Foucquet, de Bourdichon, etc. De même l'histoire des origines de la peinture flamande s'enrichira considérablement quand un historien doublé d'un artiste aura interrogé les miniatures des Jehan de Bruges, des André Beauneveu, de bien d'autres encore dont il s'agit de retrouver et de déterminer les œuvres dans les trésors trop peu explorés des bibliothèques. Dans son « Manuel de l'histoire de la peinture », M. Waagen avait très sommairement, mais justement indiqué ces recherches. Il citait tels manuscrits de la Bibliothèque de Bruxelles, un psautier, où des compositions humouristiques et satiriques contiennent en germe, dès le début du XIVe siècle, la verve bouffonne de Teniers ou de Steen; tel autre, exécuté en 1332 par Michel Van der Borch (musée Westreenianum), qui est des plus dramatiques ou qui annonce par des compositions comme la *Création d'Eve* l'ampleur et la grâce féminine des grands artistes du XVe siècle.

Nous ne pouvons tenter même brièvement cette étude, qui est encore du domaine de l'archéologie. Mais n'est-ce pas un fait bien significatif et qui apporte un témoignage précieux à ce que nous disions de la continuité de l'évolution

artistique, que Charles V prêtant à son frère le duc d'Anjou, un ancien manuscrit de sa bibliothèque pour que Jean de Bruges y puise les éléments de ses cartons de l'*Apocalypse !* Ainsi les miniatures, du XIIe au XVe siècle, établiraient les parentés entre les œuvres qui subsistent, permettraient d'imaginer et de reconstituer maintes œuvres disparues, et feraient comprendre comment l'art peut être comparé à une chaîne sans fin.

Ce ne sont encore que des miniatures qui subsistent de l'œuvre peinte d'André Beauneveu (1), dont on conserve du moins quelques morceaux de sculpture authentiques. Un livre d'heures à la Bibliothèque nationale, une composition religieuse en grisaille au musée du Louvre, une miniature également en grisaille à la Bibliothèque de Bruxelles, voilà le principal de ce qui reste de ce peintre et imagier qui fut en grande réputation dans la seconde moitié du XIVe siècle.

On ne connaît pas grand'chose non plus de l'œuvre de Jean de Hasselt, qui fut peintre du comte de Flandre Louis de Male, comme Jean de Bruges était peintre de Charles V ; on croit pouvoir lui assigner quelques vestiges de peintures murales dans l'église de Notre-Dame de Courtrai. Ce ne sont pas les noms qui font défaut, mais les œuvres. Le temps les a détruites ou dénaturées ; quelques-unes peut-être sont tenues en réserve et sortiront un jour de l'obscurité. On connaît les noms et la nature des travaux de certains maîtres. Jacques Cavael à Ypres ; Jean Malouel à Bruges et à Dijon, peintre et varlet de chambre de Jean sans Peur, après le peintre Brœderlam, dont nous pouvons du moins apprécier une œuvre ; Henri Bellechose à Bruges ; Vranque à Malines ; Pierre Henne à Mons ; d'autres encore à Gand, à Liège, en un mot par toute la terre de Flandre.

L'œuvre de Melchior Brœderlam que possède le musée de Dijon consiste dans les volets d'un des deux retables que le sculpteur Jacques de Baerze, de Termonde, avait exécutés en 1398 pour la Chartreuse fondée à Dijon par Philippe le Hardi. Ces volets, qui comprennent chacun deux compositions : la *Présentation au Temple* et la *Fuite en Égypte*, l'*Annonciation* et la *Visitation*, montrent beaucoup plus de souplesse et de variété que les deux peintures anonymes dont nous avons parlé. Le sentiment du paysage, la façon d'entendre l'architecture, de grouper les personnes, montrent un art beaucoup plus exercé. Que pourrait-on toutefois conclure du rapprochement entre ces diverses œuvres? Rien de bien précis ni de bien valable, puisque nous ne savons guère quelle place ces œuvres elles-mêmes pourraient revendiquer par rapport aux autres productions disparues du même temps.

Tout ce que l'on peut dire, presque à coup sûr, c'est qu'à peu près aucun des documents que nous possédons, sauf peut-être cette œuvre de Brœderlam, ne peut nous renseigner exactement sur l'état de la peinture flamande au XIVe siècle,

(1) André Beauneveu, de Valenciennes, qui serait étudié plus longuement dans une histoire de la sculpture, se réclame également de l'école française.

et ne peut au contraire que nous donner plutôt une idée inférieure de ce qu'elle était véritablement. Il suffit, pour être convaincu, de s'en rapporter à l'architecture, à la sculpture, à la tapisserie, au vitrail, à l'orfèvrerie, qui accusent au contraire un degré admirable de sûreté, de perfection, et de haute conception artistique. Or il est impossible que la peinture ait pu à ce moment demeurer gauche, naïve ou insignifiante. Ce serait un non-sens. Au moment où Gand et Bruges sont arrivées à rivaliser avec les plus grandes et les plus riches villes du monde ; au moment où le luxe et le raffinement engendrent les plus belles et les plus artistiques cérémonies, rehaussent les palais, les maisons de ville, les églises, les maisons particulières, comment pourrait-on admettre que seule la peinture était demeurée dans les limbes et que les Van Eyck, arrivant après trois siècles d'art déjà accomplis, allaient soudain la révolutionner et apporter un art absolument nouveau et créé de toutes pièces ? On a trop vite fait ainsi de se rendre complice du temps destructeur, et de nier les palais où il n'y a plus que des ruines ou des traces de constructions.

Nous allons voir que la gloire des Van Eyck n'est pas diminuée le moins du monde parce qu'on est aujourd'hui en droit de leur attribuer une longue suite d'aïeux inconnus. Ces vieux ouvriers qui ont versé leur âme dans celle de leurs descendants illustres, et qui ont contribué par tous leurs essais, leurs efforts et leurs travaux réunis à préparer et à faire naître les œuvres qui causent notre joie, sont aujourd'hui anéantis mais indéniables, invisibles et présents. Il convenait de leur rendre justice avant d'entrer dans l'étude de la peinture flamande du xve siècle, avant de nous engager sur le terrain solide et dru qu'ils ont formé eux-mêmes de leurs reliques amoncelées.

CHAPITRE III

Les Van Eyck. — Aspect général de leur œuvre. — Analyse du grand retable de Gand. — Les portraits de Jan Van Eyck. — Procédés de travail. — Système des oppositions de tons chez les Primitifs. — Ensemble de l'œuvre de Jan Van Eyck.

Après les incertitudes, les tâtonnements, les respects instinctifs mais sans guide et sans objet déterminé, on se plonge avec délice dans l'œuvre des Van Eyck comme dans un bain de lumière, de joie, de certitude. Leurs peintures nous ont été conservées comme des bijoux précieux, et ce sont ces fils admirables qui nous permettront de mieux comprendre l'âme des pères.

Ce qu'a été Jan Van Eyck? Où il a vécu? Comment? Ce qu'il a inventé? Ce qu'il n'a pas inventé? Quand il est né? Quand il est mort? Autant de questions dont nous ne nous préoccupons point quand nous sommes en présence de son œuvre. Cette œuvre est là : elle nous sollicite, elle nous éblouit. Nous n'avons pas besoin d'autre chose que de la regarder, d'en suivre les exquis détails, de nous émerveiller de cette admirable matière qui semble braver les morsures du temps, qui conserve tant de vie dans tant d'art. Un tableau de Van Eyck dans un musée, dans une église, c'est une pierre précieuse d'une eau si pure qu'il faut revenir sans cesse se mirer à son éclat, comme les oiseaux sont attirés par les facettes du miroir. On dit un Van Eyck. On ne songe même pas si c'est l'un ou l'autre des deux frères qui est l'auteur. Ils se sont comme fondus l'un dans l'autre pour former une personnalité typique.

Ce n'est qu'un peu plus tard, quand on a pu un peu réfléchir, comparer, analyser ses sensations, que l'on distingue nettement Hubert de Jan. Hubert, l'aîné (et de beaucoup), est plus majestueux et plus grave. Il ne se préoccupe pas de charmer, mais de peindre des images éminemment nobles et respectables. Il a le sens des grandes et austères compositions. Il y a dans telles figures du retable de Gand que l'on sait être de lui, la même terrifiante divinité que dans les vastes

mosaïques byzantines. Jan au contraire, le collaborateur, l'héritier, le continuateur d'Hubert, arrive avec un charme de jeunesse, une force confiante, une santé joyeuse, un éclat de couleur, une poussée de vie qui ravissent et conquièrent.

L'œuvre capitale de l'église de Saint-Bavon à Gand est à jamais précieuse en ce sens qu'elle permet en un même temps de faire la comparaison entre ces deux frères si différents et si étroitement unis. Peu importe pour le moment que ce retable tel qu'il est à l'heure actuelle soit composé partie de copies, et partie de panneaux authentiques. La copie des panneaux supérieurs rappelle suffisamment les fragments originaux qui sont à Berlin et à Bruxelles, et s'harmonise provisoirement à souhait avec la composition demeurée à Gand. Pour le moment nous ne pouvons même pas analyser cela en détail. L'œuvre est trop grande, trop vaste pour que nous l'abordions sans autre initiation. Nous ne pourrons la regarder avec profit qu'après, quand nous posséderons bien certains morceaux de nos Van Eyck, quand nous aurons longuement médité devant tel fragment, telle petite composition intime de dimensions, immense de portée. Pour le moment, nous devons nous contenter de cette forte sensation de la première rencontre, à savoir que Hubert Van Eyck, l'aîné, nous frappe par sa majesté encore quasi archaïque, que Jan est tout près de nous, que nous sommes pris et conquis par sa grâce, par sa fraîcheur et par les rarissimes et pourtant bien simples vertus de sa nature qui est toute de fraîcheur et de loyauté.

Par où commencer? Le plus simplement du monde. Par ce qui est à notre portée immédiate, par ce petit tableau du Louvre : *la Vierge et l'Enfant Jésus adorés par le chanoine Roslin*. Il nous montre comme en résumé et dans un état de perfection toutes les faces du talent de Jan Van Eyck : le portraitiste, le paysagiste, l'inventeur de tableaux composés, l'exécutant solide et précieux, le peintre de la Vierge enfin et de l'Enfant Jésus.

Le portrait du chanoine Roslin est superbe de sincérité et de simplicité. La moindre particularité du visage, des mains jointes, est notée et gravée : pourtant l'ensemble de la figure agenouillée décèle un si grave respect, conserve un caractère si humain et si grand, l'expression est si attentive et si forte, que l'on ne songe pas tout d'abord à cet extrême détail du costume et du portrait. Du premier coup cette figure nous dira donc une des vertus de notre peintre : pouvoir allier un extrême soin et une réelle grandeur. Cet homme a donc pu, par l'évident plaisir qu'il prenait à son métier, par la sincérité infinie qu'il y apportait, garder la fraîcheur de ses sensations, tout en les retraçant d'une façon patiente, conserver la noblesse de sa conception première sans l'affaiblir par la minutie du travail ; ne pas omettre un détail, et les subordonner tous à la grande ligne.

Dans la figure de la Vierge, cela apparaît avec plus de charme encore, ainsi

que dans celle de l'Enfant. Jamais on ne s'est contenté de types plus simples, plus neutres en apparence. Cette femme est comme la synthèse toute unie, toute effacée de la Flamande, non pas de celle que ce mot évoque facilement à notre imagination, la créature opulente et luxuriante qui fera la joie de Rubens, mais de la jeune fille du peuple, qui passe terne et inaperçue par les rues, ni belle ni laide, avec son ovale régulier, son air sérieux, et la seule richesse de ses cheveux d'or. Van Eyck dans tous ses tableaux religieux se contentera pour la Vierge de ce type humble entre tous. C'est pour cela que beaucoup de passants, et même d'amateurs d'art, affligés de certains préjugés sur le beau, n'hésiteront pas à dire que les Vierges de Van Eyck sont laides. Ils surenchériront encore quand ils parleront de l'Enfant Jésus, et vingt fois on a écrit dans des histoires, des manuels, des guides, des ouvrages de critique estimés, même, que cet enfant est laid, rachitique, disgracié, que sais-je? Or, pour ceux qui longuement contemplent ces sérieuses images et croient, à force de les aimer, les avoir un peu mieux pénétrées et mérité de les comprendre, la beauté de ces figures résidera dans leur simplicité même. Van Eyck ne voudra pas que leur charme soit dû à des procédés, à des accessoires, à des banalités flatteuses. Cette femme est vraiment une femme, et cet enfant un enfant; mais ils sont l'un et l'autre si parfaitement ce qu'ils sont, qu'ici le naturalisme atteint l'idéal. C'est ainsi que l'on peut arriver à comprendre la grandeur de ce génie, qui raconte tout, met tout en pleine lumière, n'esquive aucune vérité, et en étant un fidèle transcripteur, demeure un grand poète.

Si l'on passe des personnages principaux de ce petit tableau aux accessoires, au paysage, même scrupuleuse attention dans le moindre objet, même largeur dans l'ensemble. C'est une chose qui confond que cette architecture dont pas un détail de décoration n'est dissimulé, et qui pourtant demeure solide, ce jardin et cette ville et cet horizon montagneux qu'on découvre de loin, dont on pourrait noter la plus délicate fleurette, la plus lointaine construction, le plus mince accident, sans que tout cela perde l'ampleur de la nature elle-même. L'œil s'amuse infiniment du détail, de ces paons que l'on voit se promener gravement au loin dans le jardinet, de ces deux petits compères qui, d'une terrasse, regardent le vaste panorama de la ville, et la pensée, après s'être ainsi divertie, revient toujours à ce qu'il y a d'imposant et de pleinement satisfaisant dans l'ensemble.

Ainsi, dès la première œuvre de Jan Van Eyck que nous rencontrons, nous sommes frappés de ce caractère dominant : une alliance de délicatesse et de force. Poursuivons notre analyse sur d'autres œuvres, afin de nous préparer à mieux le comprendre encore et à pénétrer plus avant dans son intimité.

Voici un portrait pur. C'est le célèbre portrait d'homme dit l'*Homme à l'œillet*, une des plus précieuses peintures du musée de Berlin. Le personnage a le visage complètement rasé; il n'est plus jeune, des rides assez profondes sillonnent son

front, le tour de ses yeux. Son expression est sérieuse, mais l'œil est rusé, la bouche, qui s'entr'ouvre pour parler, n'est pas absolument bonne. L'absence de barbe et les cheveux coupés court dégagent les oreilles et en accentuent la gran-



VAN EYCK. — TRIOMPHE DE L'AGNEAU.

deur. L'ensemble dit un homme intelligent, redoutable peut-être, aucunement sympathique. Le costume, robe grise fourrée, grand chapeau de feutre, croix suspendue par une chaîne d'argent à la poitrine, bague à l'une des petites mains démonstratives dont l'une tient deux œillets rouges et un blanc, ce costume

indique tout au moins un bourgeois fort à l'aise. Est-ce un savant, est-ce quelque personne de qualité, quelque magistrat, un seigneur beaucoup plus considérable encore? Peu nous importe : le mystère ne sera peut-être jamais éclairci ; nous savons simplement qu'un vieux maître de l'école de Westphalie du commencement du XVIe siècle a reproduit notre homme dans une *Adoration des Mages* : preuve que le type ou que la peinture de Van Eyck, ce qui est tout un, était célèbre encore après la mort du peintre. Nous n'avons cure non plus que le personnage plaise ou non, soit jugé bon ou méchant par les physionomistes, austère ou astucieux. Telle qu'elle est, son image est une énigme et la peinture est admirable. Une énigme aussi profonde que celle de la *Joconde*, une peinture aussi rare et aussi extraordinaire. L'harmonie est simple et sévère, presque sur ces trois seules notes : le vert du fond, le gris du costume, le clair des chairs, et l'effet est éclatant entre tous. Ce panneau était et il est demeuré d'une fraicheur qui semble défier le temps.

Des portraits encore, mais cette fois arrangés et composés dans un intérieur, *Jean Arnolfini et sa femme Jeanne de Chenany*, une des plus belles œuvres que possède la National Gallery et un des chefs-d'œuvre de la peinture de tous les temps. Chef-d'œuvre, par la seule simplicité, par la candeur et la gravité d'un étonnant ouvrier. Les deux personnages sont debout au milieu d'une chambre richement meublée, le mari tenant dans sa main la main de sa femme. Elle, jeune, ni belle ni laide, mais saine et fine, abandonne cette main délicate en toute confiance. L'autre main relève vers la taille les plis d'une ample robe verte bordée de fourrure, et cette taille, d'un dessin accentué, indique que cette jeune femme est sur le point d'être une jeune mère ; rien n'est sérieux et charmant comme la franchise avec laquelle le peintre a accepté cette belle et consolante indication d'humanité, pour laquelle aujourd'hui, avec les préjugés actuels, le public n'aurait jamais assez de rires. Comme nous ne prenons plus la vie simplement pour ce qu'elle est, et comme un portrait est une chose de gloriole, de vanité, d'exposition, et non une chose de famille et d'intime respect, une telle représentation, dont les vieux maîtres ne se firent point faute et dont les modèles étaient très fiers, serait maintenant impossible et comique. Le rire moderne gâte tout, même la maternité, même l'espoir des enfants, qui fait le plus grand orgueil de la famille.

L'homme n'a point sur les lèvres ce vague demi-sourire qu'on devine prêt à éclore sur le gentil et simplet visage de sa femme. Il est sérieux, et pourtant on le sent pénétré de joie. Cela est fortement indiqué, avec une éloquence picturale admirable, par ce seul geste de l'autre main levée, qui en même temps protège et bénit. De même que dans le talent de Jan Van Eyck, ainsi que nous le disions, est venu aboutir et se fondre la longue succession de talents et d'efforts de deux siècles de peinture, de même l'on pourrait dire

qu'en ces deux bourgeois, est représentée et palpite l'âme lointaine de toute une race. Malgré son nom à tournure italienne, ce brave Arnoltini est Flamand jusqu'au bout des ongles, et sa femme est la Flamande par excellence, tranquille, soumise et attentive. Du moins, qu'ils soient ou ne soient pas de ce pays, le pinceau de Van Eyck les a naturalisés puissamment. Ils ne peuvent pas ne pas être Flamands. Imaginez seulement ce qu'un maître italien du même temps aurait fait de ces modèles, quelle grâce chantante et pimpante il n'aurait pu s'empêcher de donner aux mêmes personnages et à la même scène. Nous devons donc nous en tenir à cette affirmation que voilà, et au plus parfait degré dès l'abord, un des premiers tableaux de race et de vie flamandes. Et même étendons l'observation aux Pays-Bas tout entiers. Rembrandt pourra venir et ajouter à la peinture la sorcellerie de son exécution et la profondeur de sa philosophie; Rubens pourra chanter la famille avec la joie débordante d'un amoureux et d'un père; Pieter de Hooch pourra dans ses scènes d'intimité retracer des intérieurs dont l'agencement et l'éclairage seront de déconcertantes merveilles d'habileté et de vérité. Il y en aura bien d'autres encore et de non moins surprenants. Pas un n'aura apporté quoi que ce soit de plus que Jan Van Eyck dans ce simple petit tableau, où tout se trouve dépeint avec une force extraordinaire, la vie et son cadre, sans aucun artifice apparent, et le moindre détail en pleine lumière.

Dirons-nous l'éloquence de ces détails enregistrés avec tant de respect des choses? Le lustre brillant, les bons meubles cossus, le lit, le riche miroir historié accroché à la muraille et dans lequel viennent se refléter les personnages, au-dessous de la signature magnifiquement calligraphiée de l'artiste : *Johannes de Eyck fuit hic* 1434. Le petit caniche, bon compagnon, qui réclame sa place aux pieds de ses maîtres, et semble s'apprêter à faire rageusement son office de défenseur contre les ennemis qu'il suppose toujours. Les trois ou quatre pommes, placées sur une table et sur le rebord d'une fenêtre, qui sont à elles seules, en quelques touches, étonnantes de crânerie, et qui montrent que si de tels maîtres ne se contentaient pas de ce qu'on appellerait aujourd'hui, en style d'atelier « d'ébouriffantes pochades » bonnes à faire pâmer les prétentieux et à satisfaire les infatués, c'est que ces maîtres préféraient aller plus loin. C'est en cela même que résident la force et la durée extraordinaire de cette peinture. C'est une bien belle chose que nos nerfs, mais c'était une plus belle chose encore que la parfaite santé de tels artisans. La volonté de bien faire, le savoir étendu en tous sens par un exercice acharné, mais aussi, ne l'oublions pas, un héritage de métier respectueusement reçu et que l'on s'efforce de faire fructifier en toute conscience, voilà les qualités qui rendent une telle peinture à jamais édifiante et exemplaire. Elle fut tellement réfléchie, tellement posée que rien n'y saurait être à reprendre, et que tout s'y tourne en beauté et en enseignement. La perspective du tableau paraît naïve; tentez de la rectifier scientifiquement, vous aurez une composition

ennuyeuse et pauvre. Les costumes, celui de l'homme notamment, avec sa robe fourrée s'évasant en cloche, les chausses qui font paraître ses jambes fuselées, l'énorme chapeau qui le surmonte monumentalement, ces costumes pas plus ridicules en eux-mêmes, d'ailleurs, que les nôtres propres prennent un style magistral, une ampleur superbe, dans la dimension restreinte des figures. Car telle est l'harmonie des proportions, que toute personne qui n'a vu que la photographie de ce tableau, s'imagine volontiers que les personnages sont grandeur nature. Pas un vide, pas un choc de lignes, pas une gêne dans cette composition à la fois si sobre et si remplie. Nous pourrons de même, après l'harmonie des lignes, étudier celle, non moins pleine, de la couleur. Sur le fond gris général, et dont le mobilier, bois, métaux, étoffes, n'est que la modulation, se plaquent deux notes puissantes qui forment le principal et riche accord : le violet très sombre du vêtement de l'homme (qui est peut-être un cramoisi très soutenu), et le gros vert de la robe de la femme ; quelques vifs réveils dans cet ensemble, comme le rouge vif des manches de Jeanne, puis pour relier et équilibrer le tout, les notes claires des chairs : les deux têtes, la main levée, la main à la ceinture, et au milieu même du tableau, les deux mains unies. Cela dit bien mal la merveille de la lumière qui enveloppe tout cela ; mais on ne saurait faire une bonne analyse de choses si simples qu'elles échappent à l'analyse elle-même, et surtout il n'est pas de mots qui puissent dire l'impression de satisfaction profonde que communique à l'esprit la vue de ce tableau, et le plaisir avec lequel on passe de sa beauté de matière à sa beauté d'humanité.

Une œuvre nous fera tout spécialement comprendre la façon de travailler de Jan Van Eyck et nous introduira comme dans son atelier. C'est l'admirable esquisse de *Sainte Barbe*, au musée d'Anvers. Dessin plutôt encore qu'esquisse, peinture en camaïeu extrêmement léger, poussée à l'extrême fini, et qui est la préparation complète pour un tableau peint. La sainte, simple, sérieuse et gracieuse, comme les autres femmes déjà vues, mais avec un rayonnement délicieux de toute première jeunesse, est assise et lit ; les plis de sa robe s'arrangent autour d'elle avec une harmonieuse ampleur. Derrière elle s'élève une tour à la riche architecture, et qui est en construction. Des ouvriers y travaillent en haut, vont et viennent à travers la vaste campagne qui s'étend sous un ciel léger et lumineux. Ce ciel est la seule partie teintée de la composition ; tout le reste est seulement indiqué en ton bistre, avec une extrême finesse de détail, une légèreté de gravure à la pointe sèche. L'ensemble donne l'idée d'un objet précieux, le détail montre avec quel soin le peintre arrêtait le moindre élément de son œuvre avant de l'exécuter. Jan Van Eyck avait-il l'intention de peindre toutes les autres parties comme il avait commencé à peindre le ciel ? C'est vraisemblable, étant donné que dans certaines œuvres, telle une ravissante *Madone* du même musée, il indiquait soigneusement qu'il

était l'auteur de la composition, et qu'il avait achevé le tableau à quelque temps de distance (*Johannes de Eyck me fecit, Complevit anno* 1439). Eut-il au contraire la coquetterie de laisser sa sainte en un tel état la trouvant si jolie et si fraîche?



VAN EYCK. — DIEU LE PÈRE, LA VIERGE ET SAINT JEAN-BAPTISTE.

Le fait est possible, encore qu'il ne semble guère correspondre aux idées des vieux maîtres sur la valeur d'une œuvre tant qu'elle n'était pas absolument terminée, leurs croquis n'étant pour eux que des renseignements dont ils ne prenaient pas toujours soin une fois utilisés et leurs peintures seulement esquissées ne pouvant être appréciées de leur clientèle. L'idée d'ailleurs fort

artiste, d'attacher du prix à de simples indications est sensiblement plus moderne. Toujours est-il que la *Sainte Barbe* telle que le temps nous l'a transmise, nous montre en partie pourquoi les œuvres de Jan Van Eyck ont tant de grandeur dans l'ensemble tout en présentant une telle complexité et une telle précision de détails.

L'idée telle que l'artiste la concevait et l'arrêtait de façon définitive, était claire et simple, avec quelques grands points de repère, quelques jalons principaux : dans le tableau du Louvre les deux personnages placés vis-à-vis, et les trois grandes baies de l'édifice ; dans *Arnolfini* tout simplement les deux époux campés l'un près de l'autre ; dans *Sainte Barbe*, la sainte et l'édifice. Puis ces grandes lignes formant la base même, la clef de voûte de la composition, l'œil pouvait sans crainte de confusion, s'égarer sur les mille épisodes et incidents que la fantaisie du peintre et son souci de vérité faisaient éclore. Encore rien dans cette fantaisie n'était-il abandonné au hasard et ajouté au dernier moment; ces amusements avaient leur logique subordonnée à celle des grands repères auxquels l'esprit et l'œil revenaient sans cesse. Là-dessus il n'y avait plus qu'à peindre avec un grand soin, et à ajouter à la pensée parfaitement accessible, aux détails parfaitement intéressants, le charme de la couleur. Est-ce à dire qu'une suite d'opérations aussi raisonnablement déduites excluaient la passion et le feu de l'art? Certes celui qui oserait dire cela des Van Eyck ne les aurait ni regardés ni compris. Mais une telle passion n'est pas faite de fougue et de fièvre, mais d'attention profonde, et de force tranquille qui demeure.

La couleur, disons-nous, ajoutait du charme, de l'éclat. On doit remarquer aussi qu'elle augmentait encore sensiblement la clarté et la netteté, et qu'elle était même un riche moyen de simplification. La couleur des grands primitifs flamands, est certainement fine et précieuse, elle est éblouissante sans jamais être vulgaire, mais elle n'est pas subtile dans le sens où nous l'entendons aujourd'hui. Du moins s'il y a de la subtilité, c'est dans les grands rapprochements de tons, mais non dans la décomposition de ces tons eux-mêmes. Les objets sont modelés (et avec quelle perfection !) en pleine lumière, mais des effets fugitifs de la lumière elle-même, des reflets, le Primitif ne se préoccupe pas plus que ne fait un peintre japonais. La couleur agissant donc toujours par de grands ensembles, et l'harmonie résultant de leur franche opposition, l'on peut dire qu'elle contribue à l'effet de grandeur et de simplicité. Elle est même un des facteurs de cette impression au moins à un titre égal à celui des grandes divisions de la ligne elle-même. Supposez, par exemple, que dans notre petit tableau du Louvre, le panneau ait été laissé dans le même état que la *Sainte Barbe*, ou représentez-vous ce qu'il était avant d'être revêtu de la couleur proprement dite. Sans doute, les grandes divisions suffisaient à la solidité et à la clarté : les deux personnages principaux, les linéaments

de l'architecture. Mais d'autre part voyez ce que la couleur a apporté, comme elle a rendu à chaque objet son importance et sa valeur propres. Ce grand et magnifique ton rouge du manteau de la Vierge, le vêtement brun et or du chanoine qui forme également un département bien déterminé, le velours bleu du prie-Dieu sur lequel il s'appuie, enfin le ton sombre et neutre de l'architecture. Dorénavant, avec de telles assises, et de telles larges oppositions, le peintre pourra dans les plus petits objets, fleurettes, paysages, oiseaux, montagnes, orfévreries, maisons, petites silhouettes humaines, s'égayer tout à son aise en mille caprices de couleur; il peut jeter tous les scintillements qu'il voudra, rien ne saurait maintenant s'égarer. Dans les œuvres les plus compliquées de ces maîtres comme dans les plus simples, nous pouvons voir ainsi comment les plus étonnantes minuties s'allient et se subordonnent à la plus austère grandeur. Les œuvres, procédant ainsi, par grandes oppositions de tons reliés par les plus capricieuses broderies, ont donc une double charpente : une charpente de dessin et une charpente de couleur. *La couleur classe les objets.* D'où, malgré la simplicité de cette loi, la solidité de ces peintures qui font notre admiration et notre joie. D'ailleurs, nous aurons encore des occasions d'étudier ces principes avec d'autres maîtres, entre autres avec Memling.

Nous ne sommes pas au bout de notre énumération des œuvres de Jan Van Eyck à examiner particulièrement avant d'arriver à l'œuvre capitale, le grand polyptyque de Gand. Ainsi nous ne pouvons nous dispenser de parler d'un grand tableau du musée de Bruges: *La Vierge et l'Enfant Jésus adorés par saint Donatien, par saint Georges, et le chanoine Van der Paele, donateur de ce tableau à l'église de Saint-Donatien.* Le titre ainsi rédigé est un peu long, mais il a le mérite d'expliquer du coup toute la composition. L'idée est aussi simple qu'ingénieuse. Le bon chanoine a eu la pensée d'offrir à cette paroisse une belle image de sainteté, où, suivant l'usage, il aurait lui-même un petit coin pour la justification de son présent et le salut de son âme. Jan Van Eyck ne cherche point d'autre coupe que celle que lui ont transmise ses ancêtres, seulement, il n'en met pas moins beaucoup d'esprit dans l'appropriation de cette composition traditionnelle. La Vierge, assise sous un dais et ayant sur ses genoux le bambin nu qui s'amuse avec un oiseau et un bouquet de fleurs que lui tient cette bonne mère, est placée au beau milieu de la composition. Derrière le dais s'étend l'église avec ses vitraux et ses piliers. De chaque côté viennent d'entrer les personnages qui apportent leur hommage à la mère du Sauveur. A gauche, c'est saint Donatien, le patron de l'église, en magnifique costume épiscopal, et tenant une roue qui supporte de petits cierges allumés; il regarde avec bienveillance saint Georges, patron du chanoine, et le chanoine lui-même qui sont arrivés par le côté opposé. Le chanoine s'est bien vite agenouillé dévotement, tenant entre ses mains son bréviaire, ses gants et ses besicles de corne. Son patron est un soldat, qui ne se met point en peine d'un long céré-

monial : il soulève poliment son grand chapeau de fer, pour saluer la Vierge d'un geste, et de l'autre main il présente avec un bon rire le chanoine très grave, très ému, et très heureux. En tout cinq magnifiques figures, s'arrangeant admirablement, et le plus simplement du monde : un évêque, une femme, un enfant, un soldat en belle armure, et un brave compère portraituré le plus consciencieusement du monde. Vous ne manquerez pas de livres ou de gens qui vous diront que cette composition est naïve et que la Vierge et l'Enfant Jésus sont des modèles de laideur. C'est même le tableau qui a le plus souvent occasionné cet irritant cliché. Si vous le voulez bien, vous n'en croirez pas un mot, et vous vous direz que ceux qui portent de telles appréciations sont irrémédiablement gâtés par des préjugés académiques. Pour eux, toute attitude qui n'est pas conforme à celles du théâtre est gauche, et pour qu'une figure peinte soit *naturelle*, il faut qu'elle ait un geste de danseur. De même, la régularité et la fadeur étant les conditions primordiales de la beauté entendue de cette façon, il s'ensuit que la Vierge et l'Enfant Jésus de Jan Van Eyck sont « laids » et « vulgaires ». Or, il est certain que si l'on apporte dans le jugement des œuvres d'art les idées de mise dans les affaires de mode, ou les principes qui président à la distribution des récompenses dans un concours de bébés, la Vierge du peintre flamand n'aura point le prix de beauté, ni son nourrisson. Mais si on s'efforce de procéder à son examen dans un esprit de simplicité et de bonté, les Vierges et les Enfants de Van Eyck apparaîtront ce qu'ils sont, de belles et honnêtes conceptions, réalisées en toute ingénuité. Ce qui fait en même temps la beauté et la grandeur de ces figures, c'est qu'elles sont d'êtres humains, faits à notre image, et non épurées selon des préjugés insipides. La Vierge est une bonne et sérieuse Flamande, régulière et délicate à souhait, avec la seule coquetterie de ses nappes de cheveux d'or épandues sur les épaules ; sa beauté est simple et humaine, et non point affectée et mondaine ; l'Enfant n'est point rose et rebondi, et luisant, et insupportable comme une poupée de cire ; c'est un vrai enfant, bien vivant, sans beauté artificielle, parce que les jeunes enfants en réalité ne sont pas beaux, du moins de cette façon-là. Est-ce pour cela ce qu'on appelle du réalisme? Encore moins. Van Eyck n'a pas été chercher de parti pris une femme laide et rechignée, un enfant malingre et pleurard ; mais il a voulu des types simples entre tous, et qu'il ait littéralement copiés ceux-là ou qu'il les ait interprétés, ce qui est beaucoup plus exact, car ils se rencontrent avec les mêmes caractères dans tous ses tableaux, il nous a donné des images bien supérieures en même temps, et à la réalité plate et à la flatterie fade, en un mot des images humaines et sincères, par cela même infiniment troublantes pour les esprits sincères et épris d'humanité.

Il faudrait encore parler de quelques tableaux précieux, du petit triptyque du musée de Dresde, qui est un bijou de couleur, de figures et d'architecture,



VAN EYCK. — SAINTE BARBE.

avec sa Vierge, placée dans une riche église éclairée de vitraux, remplie de statues, les deux volets, qui montrent une sainte Catherine exquise et un saint Michel avec le donateur; un chef-d'œuvre guère plus grand que les deux mains. Puis, d'un autre petit autel portatif du musée de Berlin, qui est encore un bijou précieux. Mais nous en avons assez dit pour permettre d'apprécier ces œuvres en connaissance de cause et nous en donnerons la liste un peu plus loin. Il nous faut maintenant dire quelques mots de l'œuvre capitale des deux frères Van Eyck. Nous n'aurons pas suivi la chronologie pour y arriver, mais notre étude préalable nous aura pour ainsi dire disposé cette œuvre en pleine lumière. De même que les deux Van Eyck nous permettront de pénétrer dans l'étude de l'âme même de l'art flamand et auront ainsi suppléé à la rareté des documents antérieurs, de même la franchise, le soin et la bonne grâce infinie de Jan, nous feront mieux apprécier la grandeur d'Hubert.

Ne nous occupons pas d'abord de la fortune qui a voulu que les différentes parties de cette œuvre fussent dispersées à travers le monde, et prenons-la dans son ensemble, telle d'ailleurs qu'elle est constituée actuellement à Saint-Bavon de Gand, partie avec les panneaux originaux, partie avec de vieilles copies du XVIe siècle.

C'est tout d'abord à Hubert que revient l'invention générale de ce grand ouvrage qui lui avait été commandé par Jodocus, ou Josse Vydt, ou Wydts, seigneur de Pamele, pour décorer la chapelle où, dans l'église de Saint-Jean dénommée depuis Saint-Bavon, reposaient les restes de ses ancêtres. Ici le donateur, bien que son portrait soit fort beau et aussi caractérisé que celui du chanoine de Paele, n'est pas aussi en évidence; il ne fait point partie de la composition proprement dite; il est à l'extérieur des volets, et on ne le voit, par conséquent, que lorsque ceux-ci se trouvent refermés sur le merveilleux spectacle, et ne présentent qu'un ensemble de figures la plupart en tons de grisaille avec quelques rehauts de couleur. Ces quelques explications données, voyons combien imposante est la conception générale de l'œuvre.

Elle est en même temps un hommage à la Trinité, et une transcription picturale du cantique de l'Agneau mystique dans l'Apocalypse de saint Jean. La principale division est horizontale: la série des compositions de la partie inférieure étant tout à fait distincte des compositions du bas, et de proportions différentes, plus grandes dans le haut. Toutefois, le panneau central du haut et celui du bas sont mystiquement et logiquement reliés puisque ces deux panneaux se complètent l'un par l'autre pour symboliser le mystère de la Trinité: Dieu le Père bénissant le monde, puis, dans le panneau du dessous, le Saint-Esprit rayonnant sur l'Agneau. Voilà donc déjà une réelle et suffisante correspondance entre les deux grandes divisions de l'œuvre, et comme par le cœur même de ce grand organisme.

Que voyons-nous maintenant de chaque côté de la figure majestueuse du Père Éternel? A sa droite, la Vierge Marie, à sa gauche saint Jean-Baptiste. Les deux volets qui suivent de part et d'autre représentent des chœurs et des musiques d'anges. C'est comme un repos, un intermède accompagnant de si augustes, ou de si vénérables figures, et aussi comme une séparation entre elles et la misérable humanité, représentée aux deux extrémités par les personnages d'Adam et d'Ève, humbles et nus.

Toute cette partie supérieure de l'œuvre est d'apparence grave, d'harmonie hautaine et sévère. Dans le bas, au contraire ont été réservées les harmonies les plus lumineuses, les spectacles les plus fleuris, les plus mouvementés ou les plus gracieux. En peu de mots, c'est la représentation de l'*Agneau mystique* adoré par une foule immense de pèlerins, de vierges, de prélats, de bourgeois, tandis qu'en avant de lui jaillit la fontaine de Vie. L'affluence des fidèles se complète, sur les deux panneaux de droite et sur les deux de gauche, par deux beaux cortèges de Juges intègres, de Défenseurs du Christ, d'Ermites et de Pèlerins, cortèges qui sans faire partie précisément de la composition centrale, sont dirigés dans le sens même de ses grandes masses, en accentuent le mouvement et en augmentent encore la richesse.

Nous avons donc en tout douze grands panneaux distincts, mais intimement reliés par l'idée de la Trinité adorée par les Puissances du ciel et de la terre, reliés aussi par une immense harmonie et un des plus prodigieux équilibres d'art que l'on puisse trouver dans toutes les écoles, et dans l'œuvre de tous les maîtres. Ce magnifique équilibre, cette pensée maîtresse sont l'œuvre d'Hubert Van Eyck, cela est ressorti de toutes les discussions et documents. Si donc nous trouvons dans le retable des morceaux particulièrement grandioses et terribles, nous serons déjà quelque peu fondés à les attribuer à Hubert qui commença l'ouvrage et le mit sur pieds. Si nous en trouvons d'exquis, d'ingénieux, de forts en même temps, pleins de lucidité et de grâce robuste, après ce que nous connaissons de Jan Van Eyck, nous n'aurons pas de peine à retrouver la main du plus jeune des frères qui, après la mort de l'aîné, termina la besogne et l'enveloppa de charme.

Les trois grandes figures centrales de la partie supérieure, Dieu le père, la Vierge, et saint Jean-Baptiste ont une allure, une grandeur de geste, une ampleur de draperies, une sévérité de caractère qui, certainement, ne rappellent pas le tempérament plus souriant et plus humain de Jan Van Eyck. On peut, à peu près à coup sûr, attribuer ces trois figures entièrement à la main d'Hubert; c'est l'œuvre de lui dont l'authenticité fait le moins de doute. Dieu le Père, une main levée, de l'autre tenant un sceptre, coiffé d'une tiare, revêtu d'un grand manteau rouge est, avec sa barbe noire, un empereur majestueux et terrible plutôt qu'un Dieu. La Vierge, revêtue de bleu sombre richement couronnée,

a une grâce fière et forte. Saint Jean, chevelu et barbu, un livre sur les genoux, la main droite démontrant, est drapé dans un grand manteau d'un vert soutenu.

Cette puissante harmonie d'un grand rouge central flanqué d'un vert et d'un bleu est unifiée par les fonds d'or sur lesquels se détachent ces trois figures, de même que Jan Van Eyck a relié les très diverses harmonies des panneaux inférieurs par le ton vert général des paysages. Dans les maîtres flamands primitifs, vous pouvez en faire la constatation si vous poussez votre étude dans le sens que nous ne pouvons qu'indiquer, on retrouve souvent le rouge employé ainsi au centre même du tableau et formant comme la clef de l'harmonie générale. Il va sans dire qu'on trouve à droite, et à gauche, des rappels ou des compléments, également puissants de cette note fondamentale. C'est ainsi que dans l'ensemble du retable, on retrouve de chaque côté, à la partie inférieure, des rouges vigoureux, disposés presque symétriquement par rapport à celui qui domine dans le haut. Sans développer plus longuement les observations que nous avons faites à cet égard et qui deviendraient trop spéciales, il est cependant utile de dire que dans tous les tableaux flamands anciens antérieurs au XVII[e] siècle, à partir duquel l'harmonie devient plus diffuse, plus complexe, mais non plus puissante, les peintres procèdent ainsi par de larges oppositions de tons francs, alternant, se rappelant ou se complétant, sinon dans une symétrie absolue, ce qui serait maladroit et d'un effet plat, du moins dans un équilibre très calculé. La simplicité de ces grands plans colorés juxtaposés est, pensons-nous, une des raisons du merveilleux éclat que ces peintures ont conservé à travers le temps, non moins que la qualité des matières elles-mêmes.

De chaque côté des trois grands personnages, sont, avons-nous dit, des groupes d'anges, à droite jouant de divers instruments, à gauche chantant. Le panneau de gauche est principalement occupé par un ange en belle robe or et brun sombre, assis à l'orgue ; derrière se trouvent des joueurs de harpe et de luth. Quant au panneau des anges chantants, si beau que soit l'autre, il le surpasse au point d'être non seulement un des plus radieux morceaux de l'œuvre, mais une des plus rares trouvailles de l'art de peindre. Hubert Van Eyck en avait-il esquissé l'arrangement et arrêté toute l'expression et l'exécution? Il est impossible de le dire, mais pour nous, si jamais les deux frères ont collaboré non pas successivement, mais simultanément à quelque partie du retable, c'est cette partie-là qui accuserait avec le plus de force et d'éloquence, ce très rare phénomène de collaboration. On trouve en effet dans la solidité de composition de ce groupe de jeunes chanteurs, toute la force et la majesté des trois grandes figures d'Hubert, et dans l'expression de leurs bouches ouvertes, filant des sons purs, de leurs sourcils contractés pendant l'émission de la voix, toute la finesse d'observation, toute la pénétrante humanité, toute la grâce ingénieuse de Jan. Ce panneau est bien une des merveilles de la peinture; le musée de Berlin, qui en

possède l'original, peut être fier de son trésor. Jamais images plus émouvantes et plus vraies, jamais illusions picturales plus capables d'affecter en même temps les yeux et, par une sorte de mystérieuse action réflexe, l'ouïe elle-même, ne sont sorties du génie humain.

Nous aurions quelque plaisir à supposer que les deux figures d'Adam et d'Ève sont plutôt le produit d'une étroite collaboration que l'œuvre exclusive de tel



VAN EYCK. — LA VIERGE AU CHANOINE ROSLIN.

ou tel des frères. Tour à tour on les a reprises à l'un pour les attribuer à l'autre. Elles ont une vigueur, une autorité de conception et de dessin qui semblent supérieures à celles de Jan, même lorsqu'il s'est montré à nous le plus robuste et le plus accentué, dans le portrait du chanoine Paele, par exemple. Mais, d'autre part, la peinture en est si parfaite, le modelé si beau et si pur, qu'il est impossible qu'un autre que Jan ait exécuté ces deux figures. Si jamais et contre toute attente l'énigme embrouillée et obscurcie à plaisir par le temps se trouvait

soudain expliquée, et que l'on apprît que l'Adam et l'Ève furent dessinés par Hubert et peints par Jan, personne n'en serait surpris au fond, et les partisans des opinions opposées seraient ravis de se trouver ainsi mis d'accord. En tous les cas, si soutenables que soient des avis qui en somme ne s'appuient que sur le sentiment, la sympathie personnelle de chaque spectateur, il est une appréciation qui ne saurait se tolérer et que l'on est affligé de trouver justement émise par un homme qui a écrit sur l'art des Pays-Bas des choses délicates. Fromentin a vu dans ces deux nus si précieux, nous voulons dire si loyaux, si brillants de sève, si peu conventionnels, « deux êtres sauvages, sortis l'un et l'autre, sans que nul sentiment de leur laideur les intimide, de je ne sais quelles forêts primitives, laids, enflés du torse, maigres de jambes. » A vrai dire l'écrivain reconnaît que cela est « très imposant » que la peinture est « ferme, lisse et pleine », la couleur « nette et grave », ce qui atténue et infirme l'injustice de la première partie du jugement. Singulière timidité d'un esprit pourtant d'observateur, sacrifices à je ne sais quels préjugés académiques, aux dépens de la vérité et de la santé mêmes.

Nous nous serions mal expliqués si l'on croyait que tout ce qui appartient vraisemblablement à Hubert n'est que force, et tout ce qui appartient sûrement à Jan n'est que grâce. Les panneaux inférieurs du retable et notamment le grand tableau de l'*Adoration de l'Agneau* qui est demeuré à Saint-Bavon dans son originelle fraîcheur et dans son éclat premier à peine ternis, sont pour le prouver.

La composition en est d'une clarté incomparable, l'harmonie ravissante et jeune, mais les détails physionomiques ont une grande vigueur. Tout est pureté dans ces groupes de vierges, douceur et onction chez ces prélats et ces martyrs, mais aussi, dans ces groupes de rudes bourgeois flamands, personnifiant les prophètes et les apôtres dans ces puissants personnages qui se tiennent debout derrière les bourgeois agenouillés, le portraitiste atteint les accents les plus mâles. Si elle ne peut donner la moindre idée de tout ce que la couleur apporte d'émotion et de caresse dans une telle page, du moins la gravure conserve-t-elle le clair balancement des groupes, l'ordonnance parfaite qui est aussi harmonieuse que la couleur elle-même. En avant la Fontaine de Vie, un rien architectural qui est un pur bijou, sépare les deux groupes majestueux des prophètes, des philosophes, des docteurs, d'une part, des apôtres, des prêtres et des prélats de l'autre. Tout au centre dans un grand espace de plaine respectueusement vide, l'Agneau s'érige, blanc sur l'autel rouge, entouré d'un cercle d'anges agenouillés. En arrière, et en deux groupes correspondants à ceux du premier plan sont, d'une part les évêques et les martyrs, et de l'autre les vierges couronnées de fleurs. Ces oppositions superbes de masses sont doublées d'exquises oppositions de couleur. Le groupe de gauche au premier plan est bariolé, mais soutenu

par deux grandes dominantes, rouge et bleue ; le groupe de droite est d'un gris vigoureux dans son ensemble, avec une belle note rouge. Au centre tout est blancheur. Au fond, parmi le riant paysage (et vous savez, rien que par la petite échappée dans la *Vierge* du Louvre, quel paysagiste peut être ici Jan Van Eyck), le groupe des évêques est d'un bleu clair, et celui des vierges est de maintes couleurs pâles et tendres, harmonie de bouquet, qui s'oppose diamétralement à celle plus puissante, mais également multicolore, de la masse des prophètes et docteurs. Une campagne verte parsemée de fleurs, enrichie de beaux arbres et de lointaines architectures, un ciel d'un bleu pur infiniment délicat, relient toutes ces profondes ou légères sonorités.

Les quatre panneaux qui flanquent et enrichissent encore cette superbe vision, sont plus montés de ton ; ils offrent une particulière richesse de couleurs et de mouvements, de telle sorte qu'ils forment pour l'*Agneau mystique* et pour tout l'ensemble de l'œuvre des appuis solides et décisifs. A gauche, ce sont les Combattants pour le Christ, fière chevauchée de cavaliers en armures, sévère harmonie en gris d'acier coupée par des barres rouges de lances ; puis les Juges intègres, également à cheval, groupe où éclatent des rouges les plus généreux, avec des notes bleues au premier plan. La correspondance de ce rouge vif (qui est, comme nous l'avons vu, le rappel de celui même qui résonne au sommet de l'œuvre), se retrouve, de l'autre côté, dans le grand saint Christophe, bon géant qui marche en tête du groupe des Pèlerins ; enfin le dernier panneau de droite est celui des saints Ermites, groupe imposant et sombre, d'une tonalité brun foncé, et qui comprend entre autres, saint Paul, saint Antoine, Madeleine, Marie l'Égyptienne.

Il faudrait insister sur la force expressive de toutes ces physionomies, si fortement caractérisées, étudiées avec tant de sincérité et de soin. Mais les mots ne sauraient suppléer à la contemplation, pendant des jours et des jours, de l'œuvre elle-même.

Notre analyse a été des plus sèches, strictement bornée à des nomenclatures de sujets et des indications de couleurs dominantes. On voit cependant combien cette sorte de guide, qui ne sera pas inutile à ceux qui voudront étudier à fond cette œuvre capitale de la peinture, a pris de place dans ce chapitre. S'il fallait en dégager toute l'humanité, en commenter la conception et l'exécution, ce serait un livre entier qu'il faudrait écrire et le sujet en vaudrait la peine. Ce qu'il faut dire en résumé et ce que nous voudrions avoir établi, c'est que depuis, et dans tous les temps, l'art a pu produire des œuvres, ou plus vastes, ou plus éclatantes, plus mystérieuses, plus faites pour séduire ou pour violenter les passants, mais qu'il n'en est pas de plus nette, de plus loyale, de plus savante et de plus haute, qu'il faut, en un mot, considérer le retable de Saint-Bavon, relativement modeste de dimensions, surprenant de conception et d'équilibre,

d'exécution brillante et attentive, comme une des assises et un des canons auxquels la peinture doit toujours revenir.

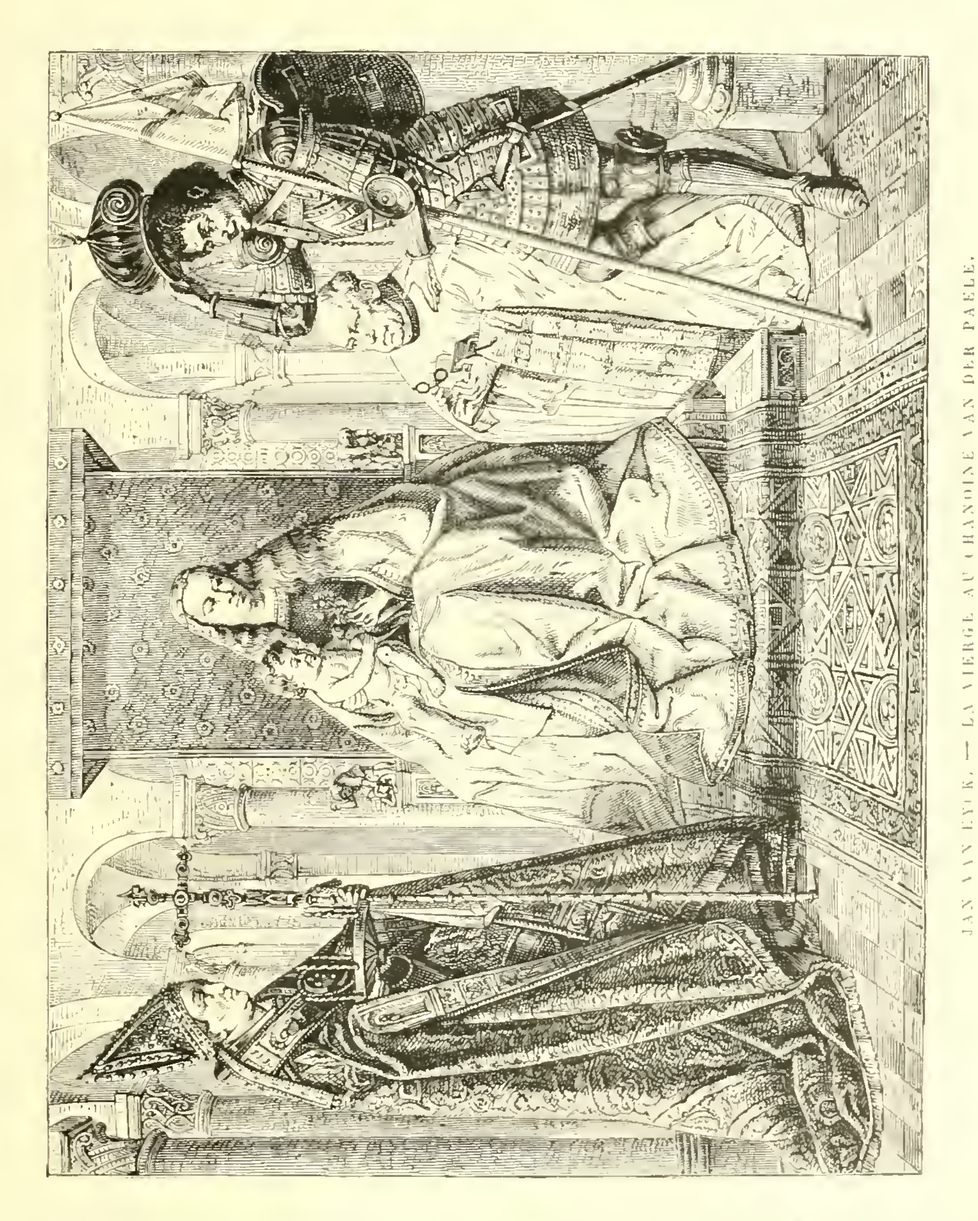
C'est là une certitude que l'on puise dans l'œuvre et qui suffit à défaut de celles que ne nous fournit pas l'histoire relativement aux ouvriers. Rien n'est plus incomplet et plus incertain que les notions qui nous sont parvenues de la personne et de la carrière des deux frères. On admet généralement les dates de 1366[1] ou de 1370[2] à 1426 pour la naissance et la mort d'Hubert Van Eyck, de 1390[2] ou de 1398[1] à 1440 pour la naissance et la mort de Jan. Dès l'abord, cette grande différence d'âge entre les deux frères, qui n'est pas moindre de vingt ans, ou qui en atteint et même en dépasse trente a été acceptée sans discussion, et semble-t-il sans étonnement. Ce n'est sans doute pas une anomalie, mais c'est tout au moins une rareté assez grande pour que l'on se croie suffisamment éclairé. Même incertitude quant au nom même de nos peintres; celui qu'ils portent, celui même que Jan inscrivit au bas de ses œuvres, n'est autre que le nom de leur pays natal, Maes-Eyck. On suppose qu'Hubert fut inscrit en 1412 comme membre de la confrérie de Notre-Dame-aux-Rayons, dans la cathédrale de Gand, et que c'est dans cette ville et auparavant à Liège, que s'écoula la première partie de sa carrière de peintre; puis qu'il quitta Gand pour s'établir à Bruges avec ses deux frères Jean et Lambert et sa sœur Marguerite. Nous avons dit qu'il reçut de Josse Wydt la commande du retable de Gand, qu'il y travailla plusieurs années, que la mort l'interrompit dans l'exécution définitive de l'œuvre dont il avait tracé le vaste plan, et qu'il en confia l'achèvement à son frère. Enfin on s'accorde à lui attribuer un beau tableau, de moyenne dimension, au musée de Madrid, le *Triomphe de l'Église chrétienne sur la Synagogue*, œuvre qu'il faut connaître, mais dont l'analyse ne nous apprendrait rien de plus.

Pour Jan Van Eyck, les renseignements sont plus nombreux et plus précis. Les dates mêmes qu'il prit soin d'inscrire au bas de quelques-unes de ses œuvres seraient déjà fort précieuses, encore que réparties sur un espace de temps assez restreint. Toutefois nous savons que Jan alla de bonne heure à Liège où il fut nommé peintre et valet de chambre de l'évêque Jan de Bavière, et qu'il suivit ce prince à La Haye où il avait établi sa cour. Jan Van Eyck travailla à La Haye de 1422 à 1424. En 1425, il est à Bruges où il devient peintre du duc de Bourgogne Philippe le Bon. Non seulement il a toute l'admiration de ce prince ami des arts, mais encore il est investi de sa confiance, car il est chargé par lui à diverses reprises, en 1426, en 1428 notamment, d'accomplir des missions secrètes ou de faire partie d'ambassades. Jan voyage ainsi en Portugal et en Espagne. A son retour de ce dernier voyage, il achève le retable; mais c'est à Bruges qu'il se livre à ce grand travail et c'est seulement en 1432 qu'il

1. Catalogue du Musée de Bruxelles.
2. Catalogue du Musée de Berlin.

est terminé et exposé publiquement à Gand. C'est à Bruges qu'il meurt.

Pour en finir avec les dates, telles sont celles des principales œuvres signées et attestées par lui, que le temps nous a laissées. Le grand retable de Saint-Bavon,



JAN VAN EYCK. — LA VIERGE AU CHANOINE VAN DER PAELE.

est de 1432, date de son achèvement; un portrait d'homme à la National Gallery est de la même année. La Vierge du chanoine Van der Paele et les portraits d'Arnolfini et de sa femme, sont de 1434. A Vienne un *Portrait du sire de Leeuw*, est daté de 1436. *Une tête de Christ*, au musée de Berlin, de 1438. La *sainte Barbe* d'Anvers est de 1437. Enfin un portrait de la femme de Jan Van Eyck, au musée de Bruges, et une *Vierge avec l'Enfant Jésus*, au musée d'Anvers, sont tous deux

de 1439. Ces quelques dates permettent de classer les œuvres que nous avons étudiées, sans nous préoccuper de leur chronologie. Il est fort intéressant, par exemple, de savoir que le superbe tableau de l'Académie de Bruges, si large et si aisé est de deux ans postérieur au retable. Mais plus d'une œuvre encore, à Dresde, à Francfort, à Anvers, à Berlin, dans telle grande galerie particulière doit demeurer sans détermination d'époque. Il y aurait pourtant grand intérêt à découvrir une peinture antérieure à 1432, pour pouvoir plus aisément ramener à telle ou telle époque les belles œuvres sans date que nous connaissons. Mais il faut se résigner aux lacunes et aux obscurités, ainsi qu'aux dispersions inévitables. Telle la fâcheuse fortune qui a voulu que les panneaux d'Adam et d'Ève, fussent transportés à Bruxelles, ceux des Anges musiciens, des Anges chantants, des Pèlerins, des Ermites, des Juges intègres et des Chevaliers du Christ à Berlin, tandis que demeuraient seuls à Gand l'*Agneau mystique*, *Dieu le Père*, *Marie et Saint Jean*. Fortune fâcheuse pour Gand, mais non pour les visiteurs de Bruxelles et de Berlin. D'ailleurs quel homme soucieux de se faire une réelle éducation d'art, ne visite pas aujourd'hui ces deux musées? C'est du moins indispensable, et il faut dans ce cas, ajouter Bruges, Gand et Londres, quand on veut se rendre un compte exact de la grandeur de cette œuvre et bien pénétrer le génie des Van Eyck.

Un de leurs grands titres de gloire dans les temps passés a été sinon l'invention, du moins le perfectionnement décisif de la peinture à l'huile. Nous n'en avons pas encore parlé, non que la chose n'ait une grande importance, mais leur œuvre même nous a paru un titre de gloire bien autrement éclatant et un sujet de méditation bien plus élevé et plus utile. Quelque importance qu'ait en art la matière qu'on met en œuvre, la manière dont on l'emploie en a bien plus encore. D'ailleurs, au moment où les découvertes ou perfectionnements de Van Eyck firent grand bruit, c'est-à-dire pendant les xve et xvie siècles, on n'avait encore pu être séduit que par la richesse et la souplesse des ressources que ces procédés apportaient. Quant à la question de durée, nous pouvons constater aujourd'hui que les procédés de détrempe et de peinture au blanc d'œuf en ont assuré autant et même souvent beaucoup plus à certaines œuvres, qu'aux peintures à l'huile presque contemporaines. Pour ne prendre qu'un exemple, il suffit de rapprocher au Louvre le *Couronnement de la Vierge* ou le *Martyre des saints Come et Damien* de Fra Angelico, de *la Vierge adorée par le chanoine Roslin*. C'est surtout le grand soin de l'exécution et l'emploi judicieux qui ont à peu près maintenu les primitifs flamands dans leur parfait et primordial éclat.

Quoi qu'il en soit, le procédé de peindre à l'huile et d'employer des vernis séchant rapidement sur la peinture et en rehaussant l'éclat, fut adopté dans toute l'Europe à la suite des Van Eyck, et importé en Italie, comme une histoire jusqu'ici indiscutée l'affirme, par Antonello de Messine. Il est toutefois, aujourd'hui, admis que la peinture à l'huile ne fut pas exclusivement l'invention des

Van Eyck (nous disons *des*, car le mérite en est tour à tour attribué et repris à Jan ou à Hubert) mais qu'elle était connue au moyen âge et vraisemblablement dans l'antiquité elle-même. C'est malgré cela, un très grand sujet de gloire pour les Van Eyck d'avoir répandu le procédé en lui donnant sa forme pratique et de l'avoir appliqué à de grandes, riches et profondes œuvres.

Ces œuvres, nous avons tenté d'en décrire le caractère. Leur place dans l'art ne sera jamais jugée trop considérable. Les peintures des Van Eyck, produit, aboutissement de longs et sans doute admirables efforts, étaient la première et vigoureuse floraison, la féconde récolte de l'art flamand, la personnification de de l'âme artiste flamande, si attentive aux choses de la nature, si apte à en dégager un très grand style en la copiant plus qu'en l'interprétant, inspirant de si beaux ouvriers, grands et humains par le seul amour de leur métier.

Pour la première fois avec cette netteté et cette force l'homme et les objets qui l'entourent étaient analysés, étudiés et reconstitués. Voir dans Jan Van Eyck un simple naturaliste, un homme séduit surtout par les particularités, c'est ne voir que le travail de sa main, et ne pas vouloir s'assimiler son esprit fait de virilité réfléchie et de robuste enjouement. La *Vierge* du Louvre, pour ne retenir que ce qui est sous notre main, est bien plus une création, une forte synthèse, qu'un portrait. De même, lorsqu'on ne voit en Jan Van Eyck qu'un observateur admirable mais littéral, on le méconnaît au point d'oublier tout ce qu'il entre de simplicité, de grandeur et d'esprit (nous attacherons à ce mot une acception très ample) dans l'invention et la composition de ses tableaux, dans l'arrangement des scènes, dans le choix de l'harmonie. D'autres vont venir qui chercheront un mouvement plus accentué et plus ondoyant, une action plus dramatique. Qu'on y prenne garde, aucun n'atteindra autant de simplicité et de grandeur.

Il y avait eu des peintres de haute valeur avant les Van Eyck; il y en eut d'excellents dans leur siècle. Mais ces deux frères, plus puissamment que n'auraient pu faire et que ne firent tous autres, affirmèrent à la Flandre sa conscience picturale, lui donnèrent assurance de sa gloire, et posèrent les assises définitives de toute l'école. Aussi l'on comprend bien que Philippe le Bon déclarât qu'il « prendrait très grand déplaisir » si l'on fâchait son peintre, dont il ne trouverait pour les ouvrages qu'il projetait « de pareil à son gré, ni si excellent en son art et science ».

A quoi Jan répondait en inscrivant au bas des tableaux où il avait mis tout son soin, et probablement le véritable tourment de bien faire, sa devise d'une modestie en aucune façon affectée chez ce fort : « Comme je peux, *Als ikh kan!* »

CHAPITRE IV

Apparition de nouvelles tendances. — Rogier Van der Weyden. — Analyse de la *Descente de croix*. — L'école de Bruxelles et son rôle différent de celui de l'école de Bruges. — Ce qu'il faut entendre par la « naïveté » des primitifs. — Hugo Van der Goes. — Thierry Bouts.

Lorsque l'on regarde, dans la salle capitulaire de l'Escurial, la *Descente de croix* de Rogier Van der Weyden, ou à son défaut, les excellentes répliques ou copies qui se trouvent au musée de Madrid, à celui de Berlin, ou la réduction, dans la cathédrale de Louvain, et que par la pensée on se reporte à Van Eyck, on est frappé, dès le premier coup d'œil, de profondes différences.

Faut-il les attribuer, comme on serait tenté de le faire tout d'abord, à la seule différence des tempéraments? Si peu de temps s'est écoulé! Roger Van der Weyden naît dix ans plus tard que Jan Van Eyck, peut-être même moins. Il meurt, il est vrai, vingt-cinq ans plus tard, mais c'est que Jan est mort assez jeune. S'est-il donc passé quelque fait qui amène le second peintre à exprimer différemment ou n'est-ce qu'une autre façon de sentir?

Voyez. Au grand calme, à la robuste sérénité, au puissant équilibre des compositions de Van Eyck s'oppose ici un rythme encore régulier, mais sensiblement plus rompu. De chaque côté du tableau les personnages se correspondent, il est vrai, trois par trois, mais cette symétrie n'est pas apparente au premier aspect, si prononcée qu'elle soit dans les deux figures extrêmes. Cela tient aux deux principales figures centrales jetées avec un grand art en travers du tableau, et comme sans souci visible de l'équilibre, que pourtant elles sont loin de détruire. Si en effet, la Vierge pâmée occupe tout entière, par rapport à une ligne fictive partageant la peinture en deux moitiés égales, la moitié gauche, et si le Christ incline dans le même sens, en revanche la plus grande partie du corps de ce dernier occupe la partie droite, tandis que de l'autre côté ne se trouvent que la tête, un bras, et une faible partie du torse. Puis l'équilibre qui

serait décidément rompu par la grande masse des vêtements de la Vierge, se retrouve de l'autre côté par la représentation à plein corps de Nicodème (tenant les jambes du Christ) et de Madeleine (pleurant, les mains croisées), tandis que



ROGIER VAN DER WEYDEN. — DESCENTE DE CROIX.

de l'autre côté saint Jean seul est représenté à plein corps et que Marie Salomé (qui soutient le bras de la Vierge) et Marie Cléophas, ne sont vues qu'à mi-corps tout au plus. De telle sorte, l'opposition générale de trois à trois qui paraissait détruite est habilement rétablie par le partage à peu près égal des figures vues

partiellement et des figures entières. Nous ne comptons pas les deux figures de saint Joseph d'Arimathie soutenant le Christ et de Cymon de Cyrène, elles sont importantes pour le sentiment, mais secondaires dans la composition, et d'ailleurs elles se balancent en réalité, et ne font qu'apporter un élément, adroitement déguisé, de symétrie.

L'aspect du tableau, cela va sans dire, ne donne pas l'impression géométrique que pourrait faire supposer une aussi sèche analyse. L'art consiste précisément à construire les choses de cette façon forte et logique, puis à travailler ensuite à cacher toute cette construction pour ne laisser dominer que le sentiment et l'âme même de l'image. On voit donc, par la simple mise à nu de la charpente, dans la *Descente de croix*, combien l'art de Rogier Van der Weyden est raffiné, calculé et profond. Car, au lieu de cette géométrie voulue, ce qui apparaît, tout au contraire, c'est une impression de la douloureuse confusion, du désespoir abandonné, qui doivent régner dans une pareille scène, et l'expression du désordre se trouve résulter d'un ordre parfaitement établi.

Ce sont là, à la rigueur, des principes que Rogier Van der Weyden aurait pu puiser à l'école même de Van Eyck et ce n'est pas dans cette grande complexité du rythme que résident en réalité les différences considérables qui ont pu vous frapper dans la comparaison entre les deux peintres. Mais voici déjà une différence des plus importantes dans le dessin. Tandis que dans les deux Van Eyck, il est calme et plein, non sans une mâle souplesse ; ici, il est à la fois ondoyant et anguleux, tourmenté et non exempt de roideur. On devra toutefois ne prendre, quand il s'agit d'un homme tel que Rogier, ces mots que dans le sens le plus relatif. Or, une simple connaissance des choses du dessin, ou mieux encore un sentiment juste de ces choses peut faire deviner que dans Rogier Van der Weyden, ce qui apparaît une tendance à la roideur ne peut être qu'affaire de race et de tempérament, tandis que ce qui est agitation et ondoyance ne devra être qu'affaire de système, d'éducation, ou d'influence.

De même si nous prenons les physionomies séparément, nous serons frappés encore chez elles d'un double caractère : c'est qu'elles sont à la fois fortement particularisées quand aux traits et vivement mouvementées quant à l'expression. Ce signe se trouve au plus haut degré, entre autres, dans les figures en pleurs de Marie Cléophas et de Madeleine. Devrons-nous ici encore voir dans ce double caractère le signe de deux phénomènes distincts, analogues aux précédents? Sans doute.

La forte particularisation, nous l'avons vu depuis les fresques naïves de la Biloque jusqu'aux Van Eyck, en passant par Hennequin de Bruges, est un trait de race et de tempérament inhérent aux artistes flamands ; Rogier ne peut donc pas être soustrait brusquement, quelles que soient les circonstances de sa carrière, à cette heureuse fatalité.

D'autre part ces personnages, ainsi creusés quant au côté physionomique pur, quant à leur signalement pour ainsi dire, sont, disons-nous, remarquables par un mouvement très accentué, quant à l'expression. Ici encore ce mouvement est exprimé d'une manière assez complexe. Dans le personnage de la Vierge, il tient à la direction oblique extrêmement prononcée, et renforcée encore par l'oblique parallèle du corps du Christ; dans les deux figures des pleurantes, et un peu dans celles de Nicodème, il tient à la contraction du visage; et un peu dans tout l'ensemble de la figure et dans les attitudes des personnages, il tient au tumulte des draperies et aux lignes brisées et contrastantes des gestes.

Or, l'expression résultant de la direction oblique des deux personnages fondamentaux, n'est pas une chose accidentelle, particulière à Rogier. Elle est, il est vrai, le résultat d'une particularité expressive des lignes. Obliquant à gauche les lignes évoquent une sensation de tristesse, tandis que dans le sens contraire, elles caractérisent plutôt des sentiments joyeux ou enjoués. Que ces grandes obliques soient de la part de l'artiste, le fait d'une heureuse trouvaille ou d'une profonde réflexion, ce qui serait également beau, comme elles touchent à un phénomène général, nous laissons de côté cet élément.

Mais les deux autres caractères, c'est-à-dire le mouvement des gestes et des draperies et celui des traits du visage, ce sont là des choses factices, apprises, systématiques, et il nous faut connaître la vie de Roger Van der Weyden pour savoir à quoi les attribuer.

Rogier de la Pasture, en flamand Van der Weyden, naît à Tournay vers 1400. Si nous notons en passant qu'il y a quelque discussion sur le lieu même de sa naissance et que Bruxelles revendique le même honneur que Tournay, c'est seulement pour mémoire, car c'est à Bruxelles qu'il se fixa plus tard, et qu'il fit école. Rogier reçut-il des leçons directes de Van Eyck, ou bien seulement, comme tous les peintres de son temps, subit-il une influence qui s'exerçait forcément sur toute la région franco-flamande puisqu'elle avait été ressentie jusqu'en Italie? Il n'y a encore là qu'une discussion plutôt secondaire, sinon historiquement, du moins pour ce que nous cherchons à établir. On connaît le nom, sinon l'œuvre, d'un peintre qui lui donna des leçons effectives : Pierre Campin, lorsque Rogier se fit inscrire à la corporation de Tournay en 1427.

Sa femme était originaire de Bruxelles ; le peintre, reçu maître à Tournay en 1432, va s'établir à Bruxelles et vers 1436 nous le voyons honoré du titre de « pourtraiteur de la ville », ce qui indique qu'il a eu le temps de se faire grandement apprécier. Une preuve non moins brillante est la commande qu'il reçoit de quatre grands panneaux pour la salle de justice, et ces panneaux que les Français lorsqu'ils bombardèrent Bruxelles, détruisirent en 1695, ce dont il n'y a pas lieu de les complimenter, augmentèrent encore sa réputation.

De 1436 à 1449, il exécute de nombreux travaux pour la ville de Bruxelles,

pour les corporations, pour les églises, les simples particuliers. Enfin en 1449, il se rend en Italie.

Nous venons d'écrire le nom qui nous éclaire d'une façon décisive sur ce que nous cherchions. Nous savons que pendant cet espace de plus de dix ans il travaille à Bruxelles. Mais le temps ne nous a transmis aucun renseignement sur ses relations, ses goûts, les partiels déplacements qu'il a pu entreprendre, les personnages avec lesquels il a pu correspondre, ceux qui ont pu le visiter. D'autre part, un peintre à cette époque n'a pas pu se décider à un voyage tel que celui d'Italie sans y avoir été attiré par d'antérieures sympathies, par des relations même, par une connaissance préalable, fût-elle encore incomplète, de l'art de ce pays. Pour qui va au fond des choses en s'attachant plutôt à l'esprit et à la logique des documents qu'à leur lettre, l'invitation qui l'attire, à Ferrare, auprès de Lionel d'Este, n'est qu'un prétexte et tout au moins le fruit de rapports entretenus depuis assez de temps. Puisque Antonello de Messine a bien fait le voyage de Flandre pour interroger Van Eyck et lui demander communication de ses procédés, Rogier peut-il d'autre part être complètement ignorant des œuvres des grands peintres italiens? Peut-il ignorer le mouvement qu'ils ont déjà introduit dans les attitudes leurs recherches d'expression.

Peut-il n'avoir vu en un mot aucune œuvre de la peinture italienne, et n'en avoir pas subi déjà l'influence même sans avoir encore voyagé? De ce que Jan Van Eyck, formé à la robuste et autochtone école de son frère, et jeune homme s'étant fortement imprégné des leçons, des procédés et du style de son grand aîné, n'éprouva pas, grâce à cette expérience sûre qui venait renforcer la sienne propre, le besoin de puiser à une source étrangère, ne subit aucune influence de l'Italie, et donna à Antonello de Messine sans avoir besoin de recevoir de lui, s'ensuit-il qu'il doive en être de même pour Rogier Van der Weyden? Celui-ci arrive un peu plus jeune, ardent, désireux de neuf, tout en respectant infiniment le grand peintre de Bruges. La *Descente de Croix*, à défaut d'autres œuvres révèle tout cela, et l'ardeur, et le désir d'innover joint au vivace respect des traditions, qui se montre jusque dans l'emploi du fond d'or.

Rogier demeure gothique, tout en panachant son atavisme et son éducation flamande d'une saveur déjà accentuée d'expression italienne. Le mot est jeté. Tant pis s'il nous attire des contradictions étayées de dates et de logique. Rogier a pris l'élément de nouveauté où il pouvait le trouver, c'est-à-dire dans l'art italien. Certes dans la *Descente de Croix*, peinte en 1440, ce travail d'assimilation est encore timide. Nous avons vu combien, au fond, tout en étant un véritable artiste, original et raffiné, Rogier reste attaché aux procédés de composition de tous ses maîtres et prédécesseurs. Cette vague, presque inconsciente transcription d'une langue étrangère est faite par un flamand pur, qui ne saurait avoir la même légèreté et la même simplicité dans le théâtral que ceux dont il se préoccupe.

Aussi en est-il encore à multiplier les plis des draperies comme un sculpteur sur bois, à portraiturer fortement les gens de sa race et de son sol. Mais les deux pleurantes et la Vierge pâmée sont d'un homme qui a déjà vu l'Italie même sans y être allé, et qui est attiré vers elle par ses prédilections et sa curiosité



ROGIER VAN DER WEYDEN. — SAINT LUC PEIGNANT LA VIERGE.

déjà éveillée en connaissance de cause. Dès ce moment, et après son voyage cela s'accentuera encore bien plus et sans disenssion possible, pointe la double tendance qui deviendra à partir du XVI[e] siècle la caractéristique d'une notable partie de l'art flamand : l'attachement aux qualités d'observation physionomique et générique des personnages pris en eux mêmes, mais aussi l'attraction vers leur groupement théatral en tant qu'éléments d'une composition. La

première tendance est dans la race, la seconde sera due à l'influence italienne grandissante. De l'école de Bruxelles par le fait de Roger Van der Weyden, l'inoculation passera à l'école d'Anvers, et ses résultats éclateront avec une évidence incomparable dans le plus célèbre de tous les maîtres flamands, Rubens, qui sera en même temps le plus flamand et le plus italien de tous.

Chez certains maîtres l'un ou l'autre élément prédominera; chez quelques-uns, extrêmement précieux par cela même, l'élément étranger sera presque absolument nul; chez beaucoup, et non des moins beaux, les deux tendances se fondront dans un parfait et harmonieux équilibre. Parfois on sera surpris, si on n'est pas dans le secret du phénomène de ces deux puissants courants, de trouver des peintres absolument gâtés par l'italianisme dans leurs compositions, et demeurant de purs et d'admirables flamands dans leurs portraits. Quoi qu'il en soit, nous devons noter que c'est Rogier Van der Weyden qui le premier aura introduit l'élément étranger, nous ne disons pas encore l'élément ennemi, dans la place.

Aussi son rôle est-il bien différent de ce que le définit Fromentin en disant que « Rogier Van der Weyden n'a d'autre importance historique que de tenter à Bruxelles ce qui s'accomplissait merveilleusement à Gand et à Bruges, de passer plus tard en Italie, d'y populariser les procédés et l'esprit flamands, et surtout d'avoir laissé parmi ses ouvrages un chef-d'œuvre unique, un élève qui s'appelait Memling ». Nous n'hésitons pas à prendre le contrepied de presque tout ceci. Rogier tentera à Bruxelles quelque chose de tout autre que ce qui s'accomplissait à Bruges; il popularisera en Flandre l'esprit italien au moins autant qu'il popularisa en Italie l'esprit flamand; et enfin Memling, son élève, ce chef-d'œuvre, sera admirable entre autres choses par cela même qu'il n'aura rien de commun avec à son maître.

Sans préjuger de ce que nous dirons plus loin, cette parenté de l'école de Bruxelles avec le foyer italianisant d'Anvers est tellement impérieuse qu'un des descendants de Rogier, son petit-fils Gossuin, peintre aujourd'hui obscur d'ailleurs, alla s'établir à Anvers au XVI[e] siècle.

Pour en finir avec les indications biographiques, et les énumérations des principales œuvres, notons les points essentiels. Rogier à son retour d'Italie, où il contribua en effet à faire connaître les procédés de la peinture à l'huile, exécuta de grands travaux qui accusent nettement l'influence italienne, toujours alliée aux qualités flamandes. Parmi les plus belles de ces œuvres en France, le grand polyptyque du *Jugement dernier*, exécuté en 1451, sur la demande de Nicolas Rollin, chancelier de Bourgogne, pour l'hôpital de Beaune dont il est demeuré l'orgueil. Une *Nativité*, également admirable, est au musée de Berlin; enfin à la Pinacothèque de Munich, sont entre autres le beau tableau de *Saint Luc portraiturant la sainte Vierge* qui, comme arrangement et fond de paysage,

présente plus d'une analogie avec le Van Eyck du Louvre, et surtout, la superbe *Adoration des Mages* dont on ne saurait dire la beauté du paysage, la richesse des costumes, l'intérêt physionomique et le délicieux métier.

Le petit tableau que nous possédons au Louvre et qui représente le *Christ mort* entre les bras de sa mère, avec Madeleine et saint Jean, ne donne qu'une idée incomplète de son talent; la toute petite *Vierge* du salon carré est un charmant bibelot, mais guère plus instructif.

La National Gallery possède un ravissant tableau plein d'émotion et de charme douloureux, une *Mise au Tombeau*, qui est de rare finesse comme exécution. C'est une peinture à la détrempe sur toile. Elle est d'une extrême douceur, et par un goût, ou une fortune, également rares dans la plupart des musées, on n'a pas eu l'idée de recouvrir cette fine détrempe d'un vernis de peinture à l'huile comme cela s'est fait si souvent en nos temps barbares pour les œuvres des Primitifs. De telle sorte qu'elle demeure, outre son charme intrinsèque, un précieux objet d'enseignement. On voit que le vulgarisateur de l'art flamand en Italie, puisque c'est le titre qu'on lui donne si volontiers, a pris un plaisir particulier à essayer aussi les procédés qui demeuraient encore employés en Italie même, alors qu'en Flandre ils étaient à la veille d'un complet abandon.

Enfin, si on doit décidément lui reconnaître la paternité du triptyque d'Anvers, les *Sept Sacrements*, il faudra proclamer ce tableau comme son chef-d'œuvre et une des plus belles œuvres de la peinture flamande. Il n'en est pas de plus grandiose, de plus simple, et de plus saisissant comme invention.

Rogier Van der Weyden mourut en 1664. Si on le compare à Van Eyck, il a notablement moins de force et il est difficile de lui reconnaître la même hauteur de génie, quelque beau peintre qu'il soit. Mais si son œuvre ne saurait être pour nous l'objet d'autant de méditations que celle du maître de Bruges, elle n'en a pas moins eu une influence considérable; on peut même dire pour le moins aussi considérable que celle des Van Eyck eux-mêmes. Son pathétique est quelque peu affecté, nous l'avons vu, à côté de la simplicité de Van Eyck, son dessin n'atteint pas le grand style quoiqu'il vise évidemment à un style, car l'accentuation de longueur de certains personnages, entre autres signes, est plus le produit d'un système que d'une naïveté, et pour élevé, fougueux et convaincu que soit cet esprit, on ne saurait le considérer comme naïf. Entre Van Eyck et Memling, il faiblit. Mais il a été comme le puissant véhicule d'un désir d'art nouveau. Il tient encore fortement au gothique, mais cherche à s'en dégager tant qu'il peut, alors qu'au contraire les Van Eyck sont l'admirable et ferme épanouissement des temps précédents. Sur Rogier aussi, comme nous le verrons dans le prochain volume, se modèle l'école allemande, et quant à la Flandre, le nombre des imitateurs et des élèves qu'il y engendra apparaît encore

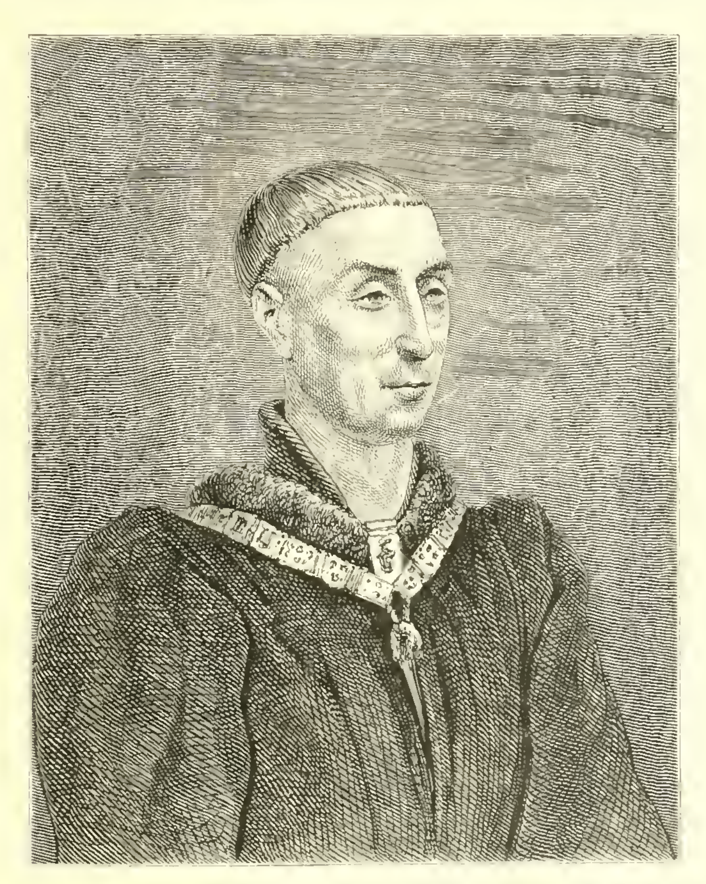
à présent considérable. Son influence s'est étendue aux arts qui dérivent de la peinture, et tout particulièrement à la tapisserie.

Les Van Eyck et Rogier Van der Weyden dominent toute la première moitié du XV[e] siècle, à ce point que tous les autres artistes de leur temps semblent n'exister pas, et que leurs noms seuls peuvent être retrouvés dans les archives; quant à leurs œuvres qui n'ont pas été détruites, il faut renoncer pour le moment à en préciser et en discuter l'attribution à tel ou tel. Parmi les très nombreux peintres dont il subsiste sans doute d'excellents morceaux sous la traditionelle et un peu irritante mention : *Maître inconnu*, M. Wauters cite : à Gand, Liévin de Le Clite, Roger Van der Wœstin, Guillaume Van Axpoele, Jean Martins, Saladin de Scœnere, Marc Van Gestele, Van Wytevelde, Nabur Nartins; à Tournay, Daniel Daret, successeur de Jan Van Eyck dans la charge de peintre et valet de chambre de Philippe le Bon, Jacques Daret, Trufin; à Bruxelles, Colin de Coter; à Anvers, Jan Snellaert; à Bruges, Peter Cristus et Simon Marmion. Tels sont les plus célèbres parmi tant et tant de peintres sur lesquels l'avenir nous réserve peut-être des révélations plus lumineuses qu'une simple nomenclature et quelques dates de comptes, d'état civil, ou d'inscription dans une gilde.

Du moins, de tous ceux que nous venons de nommer, Peter Cristus, appelé moins exactement Christophsen, se présente avec un bagage restreint, mais authentique. Il se rattache au style des Van Eyck sinon à leur école en qualité d'élève direct. Parmi les œuvres soit datées et signées, soit indiscutées, il faut citer d'abord une *Vierge avec l'Enfant Jésus* entre un saint et un donateur du musée Stædel, à Francfort (datée 1457). C'est une œuvre pleine de recueillement et de bonne grâce, très naturelle d'arrangement, très aisée de facture, qui, sans avoir la force d'une œuvre de Van Eyck, est cependant douée de beaucoup de charme; la figure de la Vierge notamment, ronde, fine, a un caractère tout particulièrement gracieux. Puis, au musée de Berlin, un *Jugement dernier*, daté de 1452; un autre à Saint-Pétersbourg; divers portraits, entre autres un de Philippe le Bon au musée de Lille, etc. Peter Cristus, qui s'était établi à Bruges vers 1444, vivait encore en 1472.

Déjà de très grands artistes succédaient aux Van Eyck, tandis que Charles le Téméraire succédait à Philippe le Bon. On a plus d'une fois remarqué que ces grands peintres qui nous apparaissent si graves, si simples, si recueillis, ont travaillé, et que leurs œuvres si calmes, si honnêtes et si fraîches ont pris naissance, en des temps qui, pour l'histoire, n'évoquent à l'esprit que crimes et corruption, que révoltes et massacres. On se contente de s'étonner du contraste et on ne cherche guère à l'expliquer. Il faut avouer qu'il est fait pour surprendre, et qu'il faudrait un évocateur à la Michelet pour bien faire comprendre et vivre sous les yeux les luxueuses tragédies de ces temps. L'artiste y est le collaborateur du faste; il joue un rôle dans la décoration des palais et des temples, dans

l'ordonnance des cortèges de joyeux avènements, de mariages, de fêtes princières. Or, s'il ne reste rien des ambitions des princes, si les agitations politiques ne laissent pas plus de trace dans ce que l'humanité présente de profond et de durable, que les vagues de l'Océan qui s'entre-choquent et font jailir leur aveuglante et bruyante écume, du moins les œuvres demeurent. Et ces œuvres ne conservent que des notions générales, éternelles, de beauté, de grâce, aspirations d'autant plus vives souvent que dans le temps où elles se formulent ainsi, rien ne les satis-



ROGIER VAN DER WEYDEN. — PHILIPPE LE BON, DUC DE BOURGOGNE.

fait. Si les assassins chantent volontiers des romances sentimentales, on ne doit pas davantage s'étonner qu'en les temps les plus noirs fleurissent précisément les images les plus édifiantes. Il faudrait également se garder ou de la tendance à croire que des époques aussi fertiles en tiraillements et en perfidies que cette partie du xve siècle, ne puissent produire que des œuvres vénéneuses ou, au contraire, de l'illusion que les artistes au milieu de ces temps demeurent des êtres candides et ingénus. Il est donc prudent de se défier de toute littérature pour bien apprécier les Primitifs, et la première des erreurs est de croire à leur naïveté. Les peintres flamands du xve siècle, pour ne parler que de ceux-là,

étaient au contraire des artistes extrêmement savants, et aucunement naïfs. Ce que nous sommes portés à considérer comme des gaucheries ou des ignorances, telle notion de la perspective et de la composition, tel caractère saillant du dessin, élongation ou roideur, était simplement une convention différente de celles que nous adoptons actuellement, un système différent du nôtre, mais tout aussi voulu, et peut-être tout aussi justifié.

Ce qui nous frappe toujours et nous émerveille, c'est la richesse de la couleur et la parfaite beauté de la matière, qui semblent braver le temps, mais si ces qualités nous saisissent plus vivement que les autres, c'est qu'elles sont le plus aisément perceptibles, tandis qu'il faut avoir beaucoup réfléchi sur les choses de dessin et de composition, et la part de convention incessamment variables qu'elles contiennent, pour reconnaître que dans les Primitifs flamands, le dessin et la composition sont aussi beaux, aussi raffinés et aussi profondément savants que la couleur elle-même. Ce sont là des considérations qu'on ne pourrait développer que dans une étude spéciale, mais nous en avons assez dit pour mettre en garde contre les « clichés » et les préjugés qui règnent encore à l'égard de ces peintres.

Comme hommes, ils ne peuvent pas avoir été seuls des anges en des temps aussi peu angéliques; sans doute les plus mélancoliques et les plus recueillis quant à l'œuvre, furent de bons vivants, et des hommes ayant les qualités et les défauts de leurs contemporains. Mais ils étaient avant tout des ouvriers infiniment patients, soigneux, attentifs et savants. Cette science, nous avons vu tout ce qu'elle devait à une longue tradition, sans laquelle même on ne pourrait la concevoir aussi parfaite; nous avons brièvement expliqué combien de générations de peintres il faut pour faire un Van Eyck. De même, de Van Eyck à Memling, de Memling à Matsys, de Matsys à Van Dyck ou à Rubens, on peut constater tout ce que chaque peintre, même le plus exceptionnel, doit à ses prédécesseurs. Or, ce parfait savoir déjà transmis aux Flamands du XVe siècle est la première et la principale raison du charme que nous réservent leurs œuvres, abstraction faite des vices du temps où ils vécurent.

Il y a encore deux autres raisons qui achèvent de détruire l'apparence d'anomalie que l'on nous signalait. La première est dans la société elle-même et dans la psychologie des grands personnages dont ces artistes étaient les fournisseurs. Ces princes et ces seigneurs ont pu être cruels, impétueux, corrompus, perfides; ils avaient un grand goût de luxe, et du plus beau luxe de tous, celui des œuvres d'art : c'est ce qui explique que sous le règne de Charles le Téméraire se trouvent un Van der Goes, un Thierry Bouts, un Memling. Les œuvres conservent éternellement leur caractère de richesse et de perfection, alors qu'il ne reste plus trace des passions qui se livraient bataille au moment où un ouvrier assidu exécutait ces œuvres pour le compte de quelque personnage ambitieux et remuant.

La seconde raison tient aux sujets mêmes qui étaient traités. Nous avons toujours quelque tendance à croire à une étroite analogie entre l'impression excitée en nous par l'œuvre et le caractère de l'artiste lui-même. C'est ainsi que nous nous représentons volontiers et presque toujours à tort les écrivains ou les peintres du rire comme des hommes fort gais, et comme des êtres sombres et atrabilaires ceux qui, au contraire, entassent les crimes et les embuscades. Or, la beauté et le charme poétique, la douceur infinie des légendes sans cesse retracées du xv[e] siècle : la Vierge et l'Enfant, adorés par des personnages agenouillés et soigneusement portraiturés en beaux habits de fête, l'Adoration des Bergers ou des Mages, la grandeur simple des Sept Œuvres de Miséricorde, la profonde et austère douleur de la Passion, la grâce des anges qui abritent ces scènes de la douce ombre de leurs ailes, tout cela ne pouvait, *matériellement*, enfanter que des pages touchantes et pures. Dans la production de l'œuvre d'art, l'homme est toujours en dehors de l'humanité réelle. Une œuvre d'art est un moment de supériorité.

Telles sont donc les observations qu'il convient de faire pour expliquer la *pureté* de l'œuvre des Primitifs, considérée indépendamment de ce qu'ont pu être le caractère et la vie de chacun d'eux. Ces remarques d'un ordre tout général n'infirment en rien ni ne contredisent tout ce qui pourra être écrit du tempérament particulier de chaque artiste, de la tournure de son esprit et de ce qui distingue son œuvre de la masse de la production contemporaine. A côté des nombreux peintres dont les œuvres subsistent sans nom d'auteur qui puisse être déterminé, il en est en bien petit nombre qui ont le privilège de nous avoir légué une ou deux œuvres authentiques et quelques autres encore, qui, avec un plus considérable bagage se présentent à nous avec une allure spéciale, un génie fortement accusé. Nous avons vu Van Eyck et Rogier Van der Weyden, dont l'œuvre forme un tout complet et caractéristique ; puis divers autres peintres dont on pouvait citer des œuvres isolées sans tracer d'eux une physionomie déterminée. Voici, dans la dernière partie du xv[e] siècle, des maîtres comme Hugo Van der Goes et Juste de Gand, qui demeurent avec des morceaux incontestés mais épars, et d'un autre côté Thierry Bouts et Memling, dont le temps et les hommes ont respecté de magnifiques ensembles, assez variés et assez expressifs pour que nous puissions définir en toute sûreté leur tempérament et leur rôle.

Le vie d'Hugo Van der Goes est mieux connue que ses œuvres, grâce à ses côtés curieux et romanesques. Il était né à Gand, où de 1473 à 1475 il est honoré du titre de doyen de la gilde. C'est vers cette époque qu'il avait exécuté le grand triptyque de l'*Adoration des Bergers* pour la chapelle des Portinari, à l'église de Santa Maria Nuova, de Florence. C'était une commande de Thomas Portinari, représentant, à Bruges, des Médicis. On voit quelle a pu être la réputation d'Hugo pour que Portinari vînt lui faire à Gand cette demande, de préférence à tout

autre maître de l'école de Bruges alors dans tout son éclat. Brusquement, en 1476, Hugo Van der Goes quitte Gand et prend l'habit de novice au couvent de Rouge-Cloître, près de Bruxelles. Cette retraite est mystérieuse quant à ses véritables motifs mais non quant à son caractère. Une curieuse chronique due à des religieux de ce couvent nous apprend que ce novice y était libre de travailler à sa guise, peu astreint à la règle, et recevait chez lui, à toute occasion, des visites illustres, qui avaient pour sanction de joyeux banquets. Puis Hugo est frappé de folie dans cette commode retraite, et il y meurt en 1482. Telle est à grands traits la vie de ce peintre qui connut de son vivant une gloire éclatante. Son œuvre est maintenant bien dispersée et bien clairsemée. Mais ne demeurât-il de lui que le colossal triptique de Santa Maria Nuova avec ses grandes figures, ses anges bleus, ses anges à chapes de brocart, sa grande vierge aux cheveux blonds dénoués sur sa robe bleue, ses saints, ses magnifiques portraits de donateurs, ses bergers superbement caractérisés, Hugo Van der Goes apparaîtrait encore comme un des plus grands peintres flamands du xve siècle. On lui a attribué longtemps diverses œuvres au musée de Munich, qui doivent faire retour à des inconnus. Dans la galerie Lichtenstein, à Vienne, un beau triptyque avec une Vierge au centre, le montrerait capable d'exprimer la grâce et la finesse à un degré presque égal à Memling. Enfin, on croit devoir lui attribuer divers portraits : Charles le Téméraire, à Bruxelles, Laurent Froimont, à l'Académie des Beaux-Arts de Venise; divers autres morceaux à Anvers, Londres, etc.

Juste de Gand, bien que son nom nous ait été transmis entouré de quelque éclat et que nous connaissions de lui au moins une œuvre importante, ne saurait guère donner matière à des réflexions générales. Comme données précises sur sa carrière, on ne sait qu'une chose, c'est qu'il vécut une dizaine d'années (environ de 1465 à 1475) à Urbino à la cour de Frédéric de Montefeltre. C'est là qu'il exécuta la grande peinture de la *Cène*, encore à Urbino, et qui est une des pages les plus importantes de l'art flamand dans la dernière partie du xve siècle, après les œuvres de Memling et en même temps que le triptyque de Van der Goes.

Outre les mérites inhérents à la peinture et au dessin, il y a lieu de remarquer là ou une plus grande liberté de composition, ou une conception personnelle et nouvelle du sujet. Nous pourrions, en vérité, attribuer cela à l'influence indéniable de l'art et du milieu italien; influence qui se fait sentir jusque dans la couleur, différente de celle des maîtres flamands du même temps. Mais il est certain que la pure et solide symétrie, l'assentiment complet aux coupes traditionnelles qui suffisaient aux Van Eyck pour se montrer originaux et triomphants, commençaient à peser aux artistes et qu'ils faisaient de visibles efforts pour s'en dégager. Nous avons vu la naissance de ces efforts avec Rogier Van der Weyden. Ils atteignent leur plus complète expression avec un maître con-



THIERRY BOUTS. — SENTENCE INIQUE DE L'EMPEREUR OTHON.

sidérable, un homme de premier ordre dont le rôle n'a été bien senti qu'en ces dernières années. C'est de Thierry Bouts qu'il s'agit.

Voici une forte et grave figure que l'on ne saurait trop étudier, et qui s'oppose à celle des Van Eyck eux-mêmes, avec bien plus de relief que celle de Rogier Van der Weyden ou des autres artistes énumérés plus haut. Si l'on envisage seulement l'influence d'une œuvre, sans doute celle de Rogier de la Pasture a été considérable, nous ne saurions rien retirer de ce que nous en avons dit, quoique nous ayons à montrer que celle de Bouts s'est fait très fortement sentir aussi. Mais si l'on préfère s'en tenir à la valeur de l'œuvre en elle-même, indépendamment de son origine et de son action, celle de Bouts l'emporte de beaucoup, et l'on doit considérer comme les véritables sommets de l'art pictural au XVe siècle Jan Van Eyck, Bouts, Memling. Sauf dans l'extraordinaire tableau des *Sept sacrements*, du musée d'Anvers, l'œuvre de Rogier Van der Weyden, comparée à celle de Bouts, semble, toutes choses égales, tumultueuse et faible. Celle de Bouts au contraire s'impose par la gravité, la sûreté et la plénitude.

Dierick Bouts et non Stuerbout comme on l'a souvent écrit, né à Haarlem vers 1420, est malgré son origine considéré comme un peintre flamand. Nous pourrons peut-être, au moment où nous parlerons des origines de l'école hollandaise revenir en deux mots sur ce qui au point de vue de la race et des tendances le rattache à cette école ; mais la Flandre l'emporte dans la classification : Bouts vint s'établir jeune à Louvain, où il créait une véritable école et où s'écoulait toute sa vie. Il est possible qu'il ait été élève de Rogier Van der Weyden et vraisemblable qu'il a exercé quelque influence sur Memling dont il était l'aîné. Voilà de suffisantes raisons pour parler de lui ici même.

S'il fallait tracer de lui, par conjectures et d'après l'examen de ses œuvres, un portrait moral, nous nous représenterions volontiers une âme très saine et très droite, un esprit d'une grande noblesse, un peu triste, profondément observateur et très sollicité par les traits significatifs de l'humanité et de la nature. Nous ajouterions à cela un caractère indépendant au point de chercher sans cesse de nouvelles formules et ferme au point de les réaliser, enfin une grande ardeur pour son métier, pour le côté matériel de son métier, ce qui n'amoindrit jamais un artiste, loin de là, mais cette ardeur elle-même très réfléchie, et très secondée par l'attention et le soin parfaits. Ce n'est certes pas là un portrait malveillant, mais nous ne le croyons aucunement flatté. Son œuvre en fait lire tous les traits comme à livre ouvert.

Ses compositions ont un tour noble et grave en elles-mêmes, l'on n'en reçoit que l'impression morale, sans s'arrêter encore aux qualités personnelles au peintre. C'est autre chose que la franchise lumineuse de Van Eyck, autre chose que le pathétique un peu théâtral de Rogier de la Pasture. Ses personnages sont en effet vraiment mouvementés et tout à leur action, sans pour cela se contor-

sionner et grimacer leurs passions outre mesure ; c'est donc une conception noble et tranquille tout en étant fort vraie. Peut-être même Bouts sera-t-il pour nous un des peintres modernes qui ont le mieux saisi le côté plutôt grave et recueilli des êtres et ne se sont pas arrêtés à la pantomime, qui n'est que l'anecdote et l'apparence mesquine, accidentelle. La tournure attentive et observatrice de son esprit éclate dans les physionomies non moins que dans les attitudes de ses personnages. Nous n'en voyons d'aussi beaux et d'aussi caractérisés que dans le panneau de l'*Agneau mystique* de Jan Van Eyck. Bouts ajoute même une préoccupation particulière d'accentuer les nuances différentes des carnations suivant l'âge, la santé ou le rang; signe encore fort spécial, presque nouveau dans l'école, et aussi presque isolé, dans un art qui présente presque exclusivement des carnations fraîches et fleuries. Le teint usé et pâli d'un vieillard, hâlé d'un homme d'armes ou d'un paysan, vermeil et haut en couleur d'un de ces majestueux personnages d'âge mûr, et abondamment barbus qu'il aime à portraiturer, tout cela n'est pas l'effet d'une opposition de hasard, mais bien d'une juste observation, et le fruit d'une recherche vraiment picturale. Même souci du costume et de l'allure. On ne saurait évidemment demander à Thierry Bouts la notion toute moderne et que l'on a tant exagérée, de la *couleur locale*. Il ne met pas sa gloire à une puérile érudition de détails, mais il met son souci à une sorte de *couleur morale*, infiniment plus importante et plus haute. Les détails sont ce qu'ils doivent être dans leur conformité avec le sens général de la scène. Ils y jouent un rôle précis et utile ; les riches accoutrements, les magnifiques armures ont un sens et une valeur propres, mais pas plus prononcés que les vêtements sobres et ternes, que les plus modestes accessoires. Ce n'est pas pour le plaisir d'étaler des orfèvreries, des damasquines et des brocards que Bouts fera intervenir ces éléments dans un tableau, pas plus que ce ne sera par une sorte d'ascétisme qu'il y groupera des costumes tout unis et d'austères architectures. Il y a là une conception toute nouvelle, sensiblement différente de celle des Primitifs proprement dits. La richesse, Bouts ne l'accepte que comme le moyen d'une expression donnée et seulement quand elle est d'accord avec le drame. Ce même souci l'induit à se préoccuper d'un cadre approprié à son sujet, de là une remarquable variété dans les intérieurs, dans les paysages ; son décor change incessamment, ses personnages sont parfaitement renouvelés et divers. Pourtant, en quelque tableau que ce soit, la marque de Bouts se reconnaît. Quels sont donc les signes distinctifs qui lui constituent comme une signature ?

Nous en trouvons, à tout le moins, trois qui méritent d'être étudiés très attentivement : la couleur, le dessin, l'arrangement.

La couleur est vibrante et généreuse ; elle a une chaleur tout à fait particulière à l'artiste et l'emploi très habile des bruns, des gris et des noirs donne aux autres tons, aux rouges et aux verts d'émeraude que Bouts aime à employer, une

sonorité remarquable. Viennent Van Dyck ou Jordaens, ils n'ajouteront rien au principe en lui-même, ils n'apporteront dans son maniement que leur personnelle verve et souplesse.

D'autre part Bouts cherche moins que ses prédécesseurs l'harmonie des couleurs dans leur symétrie. Il n'en saurait être autrement puisque les personnages eux-mêmes cessent d'être disposés quasi symétriquement. Il compose maintenant d'une manière toute différente, dominé qu'il est par l'idée de montrer une *action*, et non plus des groupes de personnages arrêtés dans une attitude. La couleur suit les personnages eux-mêmes, et ce n'est plus que par l'effet d'ensemble qu'elle devient une harmonie, tandis que dans les tableaux de Van Eyck, par exemple, se lisait plus clairement la volonté de faire alterner et se répondre des tons déterminés, groupés autour d'une note centrale et dominante. Ce n'est pas à dire que Bouts, naturellement, ait brisé le moule d'une façon absolue et que rien ne le rattache à ses contemporains. Loin de là ; ses tableaux conservent l'esprit et la marque de leur temps, mais avec un accent nouveau et indépendant. La touche est aussi ferme et lisse, le modèle aussi serré que chez n'importe quel autre maître du XV[e] siècle, les couleurs sont employées et appliquées de la même façon, c'est-à-dire posément, finement à la façon d'un émail. Ce n'est guère que deux siècles plus tard que la touche avec Rubens, Jordaens, Van Dyck, Téniers, se permettra un entrain, une liberté, un sans-façon qui paraîtraient insolents auprès de la lenteur et du calme des maîtres du XV[e] siècle, s'ils n'étaient pas si joyeux, si triomphants et si féconds en beaux résultats. Il n'en demeure pas moins que Thierry Bouts, par la liberté avec laquelle il dispose ses personnages et les laisse se mouvoir dans un espace moins mesuré, moins rempli de multiples et charmants détails, annonce plus qu'aucun autre les peintres modernes.

De même que la couleur suit librement la disposition des personnages, de même le dessin suit l'arrangement. Il est, chez Bouts, d'une ampleur et d'un style vraiment magnifiques et imposants. A part les deux grands panneaux de la *Sentence inique de l'empereur Othon*, dont nous parlerons à l'instant, il ne nous a pas été conservé de lui d'autres compositions avec des figures de grandeur naturelle, ou même seulement comme dans certains Van Eyck, un peu moins grandes que nature. La plupart des peintures assez nombreuses que nous avons de Bouts ne nous montrent que des personnages de petites dimensions et telles qu'aujourd'hui on qualifierait dédaigneusement de dimensions propres aux « tableaux de chevalet ». On comprend fort bien ce dédain en un temps où pour conter l'histoire la plus insignifiante, la plus plate, ou la plus grossière, un peintre se croit obligé de couvrir vingt mètres de toile. Mais prenez la photographie d'un tableau de Bouts dont vous n'aurez pas vu l'original. Les figures y ont un tel caractère, elles y sont si solides d'assise, si amples et si puissantes de geste, qu'il vous sera

impossible de dire à première vue si vous n'avez pas devant vous la reproduction d'une vaste composition.

Thierry Bouts a fait ses petits personnages véritablement grands et c'est un des plus nobles et des plus vigoureux dessinateurs qui soient. Que l'on ne s'arrête point à cette observation trop souvent présentée et sans explications suffisantes, qu'il a un goût pour les formes grêles, les figures allongées et roides. Rien n'est moins exact ; il peut être arrivé à Bouts dans une intention de style, le plus souvent heureuse dans ses résultats, d'avoir allongé certaines figures ; d'autre part, les modes mêmes du temps, avec les chausses collantes tout le long des jambes jusqu'au bassin, font évidemment paraître les membres minces et longs, et lorsque l'accoutrement est foncé ou noir, cette illusion se renforce encore. Mais *tous* les personnages de Bouts n'offrent point ce caractère ; il en est au contraire de trapus et de ramassés, de drapés avec ampleur dans de larges robes, et à tout prendre, et en tenant compte des goûts du temps, il n'y a chez lui pas plus de parti pris dans la forme qu'il n'y en a dans la couleur et dans la composition. Ceux qui voudront bien examiner les œuvres de Bouts dans cet esprit libéral y trouveront plaisir et profit.

Elles sont mieux connues et plus nombreuses que les éléments de sa biographie, à l'encontre de certains peintres dont nous avons parlé, et c'est pour cela que nous passons plus rapidement sur ceux-là, préférant, pour l'utilité du lecteur, sacrifier les indications de pure histoire aux données solides et profitables que fournissent les œuvres. Bien peu de dates sont certaines ; celle de sa naissance, 1420, n'est qu'approximative ; on ignore le moment exact où il quitta Haarlem, pour adopter Louvain ; c'est de 1466 à 1468 qu'il exécute pour la confrérie du Saint-Sacrement, le triptyque de *la Cène*, dont le panneau principal est encore à Louvain, dans la cathédrale Saint-Pierre, mais dont les volets sont l'un à Berlin, l'autre à Munich ; de la même époque date le terrible et tranquille *Martyre de saint Érasme*, également à la cathédrale de Louvain. Les compatriotes d'adoption décernent alors à Bouts le titre de « portraiteur de la ville » et le chargent d'exécuter des travaux importants pour l'Hôtel de Ville, achevé vers cette époque. Ce monument est demeuré la merveille que l'on sait, extérieurement, mais les « embellissements » intérieurs furent, au XVIIIe siècle, la cause de la destruction d'une notable partie de ces peintures, un triptyque du *Jugement dernier*, dont on ne saurait trop regretter la perte, car ce que Bouts dut faire d'un tel sujet...! Le reste devait se composer de quatre grands tableaux destinés à mettre en scène des idées morales. Deux de ces panneaux furent exécutés : ils symbolisaient la Justice et c'étaient les deux compositions de *l'Empereur Othon* actuellement au musée de Bruxelles. Thierry Bouts mourut en 1475 avant d'avoir exécuté les deux autres tableaux. Voilà tout ce qu'on sait du peintre.

La *Sentence de l'empereur Othon* demeure une des œuvres les plus impor-

tantes de Bouts, et peut-être de toutes la plus significative. Elle est belle toutefois par sa simplicité et sa sincérité. C'est là que l'on peut voir combien l'art de Thierry sait se contenir, garder la force dans la mesure. Pas de pantomimes exagérées, point de ces grimaces dans lesquelles nous verrons tomber l'école d'Anvers au siècle suivant. Les acteurs de cette scène pourtant si poignante, si grande, sont d'une tournure héroïque. Le sujet est assez connu pour que nous n'ayons qu'à le rappeler en peu de mots.

Pendant une absence d'Othon III, l'impératrice s'éprend d'un gentilhomme de la cour, qui, marié, demeure fidèle et refuse d'entendre l'infidèle souveraine. Celle-ci se venge en calomniant le seigneur au retour de l'empereur, et obtient sa condamnation à la peine de mort. L'histoire eut pour épilogue l'épreuve du feu que demanda à subir la veuve pour prouver l'innocence de son mari, et qu'elle soutint victorieusement, puis l'exécution de l'impératrice concupiscente et calomniatrice, sur l'ordre de l'empereur qui voulut réparer sa sentence inique et donner un grand exemple d'équité à son peuple. Telle est la légende; elle est belle et émouvante; ce fut une idée élevée que d'en placer la représentation dans une salle de justice, et le noble esprit de Bouts, s'il ne choisit pas lui-même le sujet, dut se réjouir d'en recevoir la commande

Chacun des deux tableaux renferme deux scènes: nous avons dit que le peintre de Louvain n'avait pas absolument répudié les antiques conventions picturales de ses devanciers. Il a gardé ici une des plus charmantes qui est de représenter dans un même tableau les différentes étapes d'une action. Si ce procédé de composition s'accommode mal avec la sèche et mesquine logique de l'art moderne, l'esprit s'en arrange et s'en divertit fort bien, et l'œil y prend un grand plaisir. Ainsi d'ailleurs en ont jugé de grands peintres plus d'un siècle encore après Bouts. Dans le premier tableau, on voit au second plan, sur un fond de paysage et de majestueuses architectures s'avancer le condamné et sa femme, précédés d'un moine et suivis de quelques compagnons. L'infortuné est pieds nus, mains liées, vêtu d'une robe blanche; sa femme marche les mains jointes, les yeux baissés, et rien n'est plus touchant ni plus émouvant que cette muette douleur, sinon l'admirable simplicité de geste avec laquelle on voit à genoux l'épouse en avant du tableau, recevoir dans un linge que tendent ses deux mains, la tête tranchée que lui donne le bourreau. Le corps est étendu au premier plan; le sang jadis s'échappait du col en un terrifiant jet de pourpre qui venait inonder le sol; on a jugé à propos, avec un contestable sentiment artistique, de cacher ce sang sous une touffe de plantes et d'herbes. Enfin en arrière de cette scène l'empereur et l'impératrice sont vus, à mi-corps, derrière un mur formant estrade; ils assistent au supplice. Les autres assistants sont recueillis et graves: ni terreur, ni indignation ne sont visibles, la scène n'en a que plus de grandeur et de tristesse, par l'absence même de toute déclamation.

Nous avons dit la plus grande beauté de ce tableau, le calme pieux avec lequel la malheureuse femme reçoit entre les mains la tête pâlie, d'un dessin admirable, de celui qui lui fut cher. C'est encore la même héroïne qui rendra grande entre toutes, la seconde peinture. Elle est agenouillée dans le palais impérial, devant les marches du trône. L'empereur assis et adossé, tenant d'une main son sceptre, appuyant l'autre sur sa poitrine dans un geste toujours très contenu et très beau, la regarde, sérieux et pensif, mais sans doute profondément tenaillé. Elle tient encore, dans un pan de sa longue robe, la tête du supplicié, un morceau de fer vient de rougir dans un réchaud ; elle l'a saisi à pleine main, elle l'élève sans que son charmant et triste visage perde de sa pureté ; son regard assuré fixe le souverain... Cette fois, les assistants ont laissé échapper un geste d'admiration et de surprise, mais à peine souligné, çà et là, par une main qui se lève, par une autre qui démontre et s'apitoie. Tout le drame, intense, se passe entre la femme sûre de la justice, et l'empereur qui en toute simplicité, réparera. Avec un tact parfait, et une grande élévation de pensée, l'artiste a fait de l'épilogue, de la morale même de la légende, l'impératrice brûlée vive, la scène la moins en évidence ; on ne l'aperçoit que tout au fond du tableau, par la porte du palais. Combien cela est plus grand, plus satisfaisant et plus digne que la représentation du supplice au beau premier plan avec les contorsions et les flammes. De cette façon l'idée de justice domine et rayonne plus que l'idée de châtiment. Telle est, décrite dans son ordonnance la belle œuvre de Bouts ; mais les mots diraient moins aisément la grandeur du dessin, l'éloquence simple de l'expression et la riche gravité de la couleur.

Toutes les qualités que nous avons longuement analysées chez Bouts, que nous venons de retrouver dans ces deux tableaux, nous les pourrions signaler encore dans les autres œuvres authentiques du maître. Par exemple dans les volets détachés de la *Cène* de Louvain : la *Pâque* et *Élie dans le désert*, du musée de Berlin, la *Manne* et la *Rencontre d'Abraham et de Melchisédec* à la Pinacothèque de Munich, ainsi que dans le tableau de la *Cène* lui-même. Toutes ces compositions formaient un bel ensemble d'un symbolisme profondément raisonné entre les diverses parties. La cupidité et l'indifférence éparpillent les morceaux des plus belles œuvres : la tête d'une statue admirable est à un bout du monde et le corps est à l'autre. La dispersion des diverses parties du triptyque de la *Cène* est dans son genre aussi regrettable que celle des morceaux du polyptyque des Van Eyck, étant données la richesse et la beauté de chaque partie. Mais malheureusement, on ne peut pas à Louvain comme à Gand, grâce à de vieilles et bonnes copies, avoir une idée de l'harmonie d'ensemble. Il nous faut encore citer parmi les plus remarquables œuvres de Bouts : à Louvain le *Martyre de saint Érasme* de qui le bourreau dévide paisiblement les entrailles ; à Bruges, le *Martyre de saint Hippolyte*, écartelé à quatre chevaux dans un beau paysage enrichi de cette vue de Louvain avec le

clocher de Saint-Pierre, que Bouts employa fréquemment dans ses tableaux et qui est presque une signature; à Francfort, la *Sibylle de Tibur*; à Londres le superbe tableau des *Funérailles d'un évêque*. Enfin en France, au musée de Lille nous avons le bonheur de posséder un tableau mystique, une *Fontaine de vie*, avec des Anges et de délicieuses figures nues qui est très vraisemblablement de Thierry. Voilà quelques indications d'œuvres et quelques appréciations de qualités qui permettront à qui voudra, de pousser plus avant l'étude d'un des plus grands peintres de la première époque flamande, et un des maîtres qui donnent le plus à l'esprit une impression de force, de raison et de consolation.

CHAPITRE V

Bruges et son peintre Memling. — Le *Mariage mystique de sainte Catherine.* — Nouvelles remarques sur le système de coloration des Primitifs. — La *Châsse de sainte Ursule.* — Gérard Van der Meire. Gérard David. — Fin de l'école de Bruges.

A celui qui n'a pas visité Bruges, à celui qui n'a point médité dans son ombre vivante et parmi ses ruines intactes et fidèles, rien ne peut donner une idée complète de Memling. Ni l'œuvre intéressante et pure que nous possédons au Louvre, ni les grandes œuvres des cathédrales de Dantzig et de Lubeck, ni les délicieux morceaux répandus çà et là, tableaux de piété ou portraits, à Anvers, à Londres, à Munich, à Berlin; ni les descriptions les plus détaillées, ni les reproductions les plus exactes.

Il faut avoir erré en suivant ces canaux qui jadis charrièrent d'opulentes marchandises et qui maintenant, inutiles et déserts, ne sont plus que de longs miroirs que rien ne trouble; il faut avoir entendu résonner ses pas alentis sur ces places où d'orgueilleux, riches et puissants bourgeois s'assemblèrent tumultueusement pour dicter d'insolentes réponses à des envoyés de conquérants. Puis il faut, par contre, avoir entrevu la profonde blancheur et la paix infinie des cloîtres et des hôpitaux, songé aux œuvres de miséricorde et de paix qui sont, elles, de tous les temps et éternellement égales à elles-mêmes. Des plus humbles maisonnettes aux fières demeures occupées encore patriarcalement, mais sans gloire, des Halles et du Beffroy à la Cathédrale et à la Maison de Ville, il faut avoir écouté l'écho du passé dans le silence du présent. Bruges n'a pas changé; il n'y manque que la vie, — et on la peut évoquer.

Ce ne sont pas seulement les grands souvenirs d'histoire qui font de cette ville si uniquement conservée, un salutaire pèlerinage. Ce sont aussi les grands souvenirs d'art qui la rendent vénérable. Ici a fleuri une des plus belles et des plus riches écoles de peinture; d'ici, ont rayonné de puissantes lumières qui ont

éclairé tout le nord de l'Europe, exercé sur l'art français la plus féconde influence, et marché à la rencontre de cet autre rayonnement qui, en sens inverse, venait d'Italie. C'est Bruges qui est le véritable et le plus glorieux centre de la peinture flamande au XV[e] siècle, quelque gloire que vaillent à Louvain Thierry Bouts et à Bruxelles Rogier Van der Weyden; Bruges, même, leur donne le mot d'ordre. Bouts demeure plus près de Van Eyck que son supposé maître Rogier, et quant à celui-ci, c'est encore à Bruges qu'il doit ce qu'il a de meilleur. Ayant possédé Van Eyck et Memling, Bruges peut rivaliser à travers les temps avec Anvers, malgré tout le renom de Metsys, toute la gloire de Van Dyck, de Jordaens et de Rubens. Lorsque ce flambeau se sera éteint, lorsque Bruges aura passé à Anvers la suprématie artistique, on pourra dire, et si excessif que cela puisse paraître ce ne sera que strictement juste, que commencera une magnifique décadence. Et il sera nécessaire sans cesse de ramener les esprits séduits par le fougueux, par le splendide et le ruisselant, vers le calme profond, la tranquillité d'âme et la paisible joie de métier des grands Brugeois. Là, sans cesse, et jusqu'à la fin des temps, à moins que l'hôpital Saint-Jean ne s'écroule ou ne brûle, la peinture pourra se retremper à une inépuisable source de sagesse, de lumière et de force.

On y viendra admirer en même temps la perfection du métier et la perfection du sentiment, comme on avait pu le faire devant le retable de Van Eyck à Gand, ou ses fragments à Berlin et à Bruxelles, mais dans des conditions uniques, particulièrement propices.

Car on ne saurait dire que Memling soit supérieur à Jan Van Eyck; il est même, sous certains rapports, moins dominateur, moins meneur d'hommes, tout en regagnant en persuasion, en insinuante douceur, ce qu'il perd sur lui en puissance et en éloquence grandiose. On ne peut pas non plus dire qu'avec Memling la peinture flamande connaisse un progrès : d'abord ce serait impossible, la peinture ne pouvant aller plus loin que l'*Ève*, les *Anges chantants* ou le *Chanoine Van der Paële* et de telles œuvres demeurant comme les assises même de l'art de peindre. D'ailleurs Memling n'est pas un esprit qui se préoccupe de progrès ni d'innovation; pour lui de pareils mots et de pareilles idées n'auraient point de sens. Ce n'est pas un esprit mobile et épris d'exotisme comme Rogier Van der Weyden, ni un penseur fort et indépendant, sûr de lui, et allant de l'avant comme Thierry Bouts. Il demeure au contraire profondément respectueux des formules qui ont suffi à Jan Van Eyck. Tout au plus subit-il quelque peu l'influence de Bouts, quant à la richesse de la couleur, et à quelque liberté dans la composition, mais tout informé qu'il soit de cette allure indépendante de son contemporain de Louvain, peut-être son condisciple, il se préoccupe bien plus de se préserver de ses idées que de les suivre. A l'encontre de Rogier Van der Weyden il demeure flamand; au rebours de Bouts il demeure doux et

timide. On dirait même qu'il se réfugie exprès, et avec délices, dans les vieilles formules, adoptant la coupe symétrique de Van Eyck pour le grand panneau du *Mariage de sainte Catherine*, recherchant même pour les peintres de la *Châsse de sainte Ursule*, des dispositions antérieures, des conventions charmantes d'anciens manuscrits qu'il aura vues dans sa jeunesse, archaïsant avec un visible plaisir, mais non systématiquement, et ne voulant pas cependant ignorer son propre temps.

Son temps, au contraire, il en exprime à ravir un caractère et certaines aspirations, par le côté aimable et facile, par la spirituelle légèreté de sa peinture, par la grâce de tout ce qui dans son œuvre est portraits, et portraits de femmes principalement. Possédant la parfaite pratique des peintres de son époque et de



MEMLING. — UN ANGE DE LA CHASSE DE SAINTE URSULE.

leurs devanciers, pratique qui ne s'est pas encore perdue, ni encore corrompue par la stérile et dangereuse imitation des étrangers, il peint, ou, si l'on aime mieux, peindrait aussi bien que Jan Van Eyck si, visiblement, il ne peignait pas plus vite et plus facilement. Le mot de négligence rendrait bien mal la pensée et serait bien brutal, appliqué à des œuvres aussi délicates et aussi pures, mais elles n'en accusent pas moins une facilité, un charme à fleur de peau que l'on ne saurait constater dans le sévère et robuste prédécesseur. Pour tout dire, Jan Van Eyck se trouve travailler au temps le plus brillant de l'école de Bruges et Memling arrive presque à son déclin, aussi son œuvre a-t-elle le charme et la douceur des soirs, la mélancolique richesse des automnes. Après lui, ce sera la nuit qui commencera à Bruges, et le jour qui se lèvera du côté d'Anvers.

En un mot Memling est un mélange de respect et de liberté, et avant tout une exquise et rare nature. Il arrive trop tard pour exercer une influence. Ce qui fait son prix inestimable, c'est qu'il est trop pur et trop original pour en

subir une à fond. Il vaut par ce qu'il est lui-même bien plus que par les comparaisons qu'il peut évoquer, et s'il donne une admirable leçon, c'est malgré lui. Memling est un de ces artistes comme les histoires en présentent rarement, qui s'expliquent par eux-mêmes beaucoup plus que par le temps où ils vécurent, et en réalité en dehors duquel ils vécurent. Ils apparaissent pour dire ce qu'ils ont en l'âme, pour charmer, et pour ne laisser d'autres traces de leur passage qu'une œuvre inimitable et inimitée. Ce sont, dans le sens le plus parfait du mot, des anges.

Le nombre des œuvres de Memling qui ont été conservées est relativement considérable, et en faisant la part des destructions sans doute nombreuses, on en peut conclure que, malgré le soin parfait qui règne dans ses peintures, Memling travaillait rapidement. La légèreté exquise de sa touche et de sa couleur n'est pas pour contredire cette opinion. Cette légèreté, cette exécution sûre et du premier coup est due à sa pratique de l'enluminure, car on sait que Memling fut aussi célèbre comme enlumineur que comme peintre, l'admirable bréviaire du cardinal Grimani, à Venise, ne fût-il pas, comme on l'a longtemps pensé, de sa main. Tour à tour dans son œuvre, c'est l'enlumineur ou le peintre qui domine et se donne carrière. L'enlumineur compose plus librement, d'un style moins sévère ; plus naïvement aussi, et acceptant les plus ingénues conventions des temps passés quant au groupement, à la perspective, à l'échelle des personnages entre eux. Le peintre, tout en conservant son charme et sa parfaite dextérité, cherche pour ses tableaux une assise plus solide, un équilibre plus rigoureux, quitte à donner satisfaction à sa fantaisie, en dehors et dans les intervalles des grandes dominantes de couleurs ou de lignes.

Or, le petit musée de l'hôpital Saint-Jean à Bruges, outre le charme unique d'évocation qu'il possède, a cela de précieux qu'il nous montre réunis de parfaits exemples de ces deux artistes qui sont en Memling, et il faut ajouter encore le portraitiste qui a son caractère distinct. Nous aurions voulu, avant de pénétrer dans la salle où sont le triptyque du *Mariage mystique de sainte Catherine* et la *Châsse de sainte Ursule*, nous attarder sur le chemin, autour de cet hôpital si calme, dont un des côtés à la fois sévère et ouvragé se réfléchit dans les eaux immobiles d'un canal ; puis la porte franchie, aller sans hâte à travers ces allées, le long de ces cours riantes et muettes où passent des ombres embéguinées, semblables de silhouette et de démarche à celles qui déjà du temps de Memling, vivaient dans ce silence. Mais ce sont des sensations qu'il vaut mieux ressentir que décrire ; il suffit d'inspirer l'envie de faire le pèlerinage, et ne pas nous fixer trop longtemps sur ce point exquis de la longue route qui nous reste à parcourir.

La *Châsse de sainte Ursule* est de l'enlumineur et ce qu'il a produit en ce genre de plus célèbre et peut-être de plus parfait : on dirait « certainement » si Munich ne possédait pas l'admirable et infiniment varié tableau des *Sept joies*

de la Vierge. Cet exquis petit édifice gothique, décoré sur toutes ses faces des peintures de Memling, fut achevé en 1489. A l'une des extrémités est la Vierge et l'Enfant, avec deux sœurs de l'hôpital agenouillées à ses côtés ; à l'autre sainte Ursule protégeant, dans les plis de son manteau, les ravissantes petites



MEMLING. — SAINTE VÉRONIQUE.

figures qui suffisent à représenter à l'imagination du peintre et des gens d'alors, les onze mille vierges, ses compagnes. Sur chacune des deux faces principales sont trois compositions représentant les voyages, le martyre et la mort de la sainte, et ces six petits tableaux sont autant de merveilles de couleur, de mouvement pieusement dramatique et de sentiment gracieux autant que profond.

Le premier tableau montre le débarquement de la jeune princesse à Cologne. Des jeunes filles la reçoivent ainsi que ses compagnes. C'est une page toute de grâce aimable ; rien n'est plus exquis que le mouvement de la sainte qui descend de barque et de la jeune fille qui étend les bras pour l'aider. Au fond s'élèvent les monuments de la ville, le Dôme, les remparts. Des matelots et des hommes de peine, restés dans le vaisseau, travaillent rudement.

Vient ensuite le débarquement à Bâle. Cette fois, sur le Rhin, ce sont deux grands vaisseaux, l'un contenant des pèlerins, des hommes couronnes en tête, l'autre est celui d'Ursule et de ses compagnes ; elles débarquent et sont accueillies par une foule ; dans ce vaisseau, l'on voit deux matelots qui, d'un mouvement d'une grande justesse d'observation, carguent la voile. Une troisième embarcation, plus loin, à gauche, ne tardera pas à aborder, comme les deux premières. Le fond est encore de belles architectures, relevées avec la plus grande exactitude, dessinées avec force et légèreté ; à droite de la ville s'étend un paysage, une route encaissée, avec des buissons de distance en distance, et le long de laquelle chemine le cortège, longuement espacé, des saintes en procession.

Puis nous sommes à Rome, où sainte Ursule est arrivée. Elle est à genoux sur les marches du riche palais ; derrière elle sont agenouillés ses compagnes et quelques pieux personnages ou néophytes ; leurs têtes s'étagent, curieuses, les unes derrière les autres comme dans notre tableau du Louvre. Sous le portail, le pape s'est avancé à la rencontre de la sainte, suivi de cardinaux et de prélats ; il lui fait accueil et la bénit. Dans l'intérieur de la basilique, les néophytes sont baptisés et l'on découvre aussi sainte Ursule recevant la communion.

Mais nous n'avons pas encore dépeint la sainte charmante que l'on voit si tranquille, si fraîche, à peine souriante, mais point inquiète dans tous ces longs voyages. Seul le pinceau de Memling, caressant et fin, soigneux et léger, a pu trouver les insaisissables accents qui donnent la rayonnante pureté à cette petite tête ronde, aux grands yeux, au large front, au nez droit, à la lèvre roulée, au petit menton, tête qui est près d'être insignifiante et qui est idéale. La sainte. nous la voyons à une extrémité de la châsse, présentée dans des proportions bien plus grandes que dans les compositions. Elle tient, avec une gentille fierté, le long de son corsage d'hermine et de son grand manteau bordé de cette même blanche foururre, la longue flèche qui la percera de part en part. Nous avons dit quelle vieille et charmante convention l'artiste s'était donné le plaisir d'adopter, en représentant les compagnes de la sainte moitié moins grandes qu'elle et se pressant, les mains jointes, avec leurs paisibles et mutines physionomies de jeunes Flamandes, sous les longs plis du manteau. A l'autre extrémité de la châsse, la sainte Vierge est plus simple, plus austère ; on dirait presque plus sacrifiée par Memling, si elle n'était pas suprêmement grave et pourtant maternelle, amusant d'une pomme le bambin qu'elle tient dans ses bras. Son cos-

tume n'a point les coquettes recherches de la jeune sainte et princesse ; point d'hermines précieuses, ni de couronnes de perles et d'orfèvreries ; seule une fleurette en perles brille doucement au milieu de son front, sur la cordelette d'or qui ceint ses cheveux. A genoux de chaque côté, les deux sœurs de l'hôpital, d'un dessin serré, physionomique, très simple, disent un ascétisme et une piété que plus tard Philippe de Champaigne retrouvera (dont il se souviendra, peut-être, qui sait ?) dans son tableau de la *Mère Agnès*, mais qu'il ne dépassera point.

L'autre face de la châsse est douloureuse et triomphale, comme la précédente est allègre et pieuse. Cette fois, si le peintre n'a pas fait régner la symétrie dans chacune des compositions, il l'a fortement indiquée dans l'ensemble, ou du moins il a balancé les trois panneaux par deux grandes masses et par trois grandes dominantes de couleur.

Dans le panneau de gauche et dans celui du centre, les masses importantes des coques de navires, sans avoir rien qui leur corresponde dans le troisième panneau, forment cependant comme une assise pour tout le triptyque, et l'équilibre se trouve rétabli d'ailleurs par deux moyens ingénieux, et si habilement mis en œuvre, que leur artifice demeure invisible. L'un est la continuation de la scène du deuxième panneau au troisième ; le second moyen est la sonorité voulue, centrale, des trois grandes dominantes blanches placées chacune au centre de chaque composition : le blanc des voiles dans le premier et le deuxième : la *Seconde arrivée à Bâle* et le *Commencement du massacre*, en arrivant à Cologne ; puis le blanc des tentes dans le camp où se continue le carnage par le martyre de sainte Ursule.

Si joli que soit le premier compartiment avec le bon pape Cyriaque en barque entre ses deux cardinaux, et, un peu plus loin la sainte au milieu de ses compagnes, tournée vers le pontife, les mains jointes, souriante et émue, ce sont les deux tableaux de martyre qui présentent ce qu'il y a de plus émouvant dans toute l'œuvre. Au premier plan, deux hommes d'armes pourvus d'arbalètes tirent à bout portant sur les saintes dans leurs barques, les pauvres saintes effrayées et pourtant toujours gracieuses. Ces deux cruels personnages sont d'une fierté de dessin, d'une brutalité de plantation qui annoncent certains accents tragiques nouveaux. Metsys plus tard n'imaginera rien de plus saisissant. Au second plan les vierges sont transpercées de flèches ; l'une d'elles est pourfendue d'un grand coup d'épée en plein ventre, par un soldat armé de pied en cap, et tombe entre les bras de sainte Ursule elle-même. Enfin, c'est dans le camp, tout encombré de mécréants revêtus de magnifiques armures, la sainte, qui seule, va être livrée à son tour à la mort. Un de ces reitres la vise et lui va décocher une flèche en plein cœur ; les autres regardent impassibles ou ironiques ; un dans un coin, ricane hideusement ; sur le sol, au premier plan, est couchée une levrette indifférente ;

la sainte est souriante aux approches du coup fatal, comme elle le sera même après la mort.

Car c'est le sourire ineffable et de fête, la joie du martyre, qui règnent dans ces touchants tableaux, et on ne peut résister au plaisir de citer quelques lignes d'un écrivain de ce temps, M. Georges Rodenbach, qui a profondément senti comme tout véritable artiste la beauté de Bruges et de ses œuvres d'art : « Elle est douce infiniment, dit-il, cette mort des vierges groupées comme un massif d'azalées dans la galère s'amassant qui sera leur tombeau. Les soldats sont sur le rivage. Ils ont déjà commencé le massacre, Ursule et ses compagnes ont débarqué. Le sang coule, mais si rose ! Les blessures sont des pétales... Le sang ne s'égoutte pas : il s'effeuille des poitrines. Les Vierges sont heureuses et tranquilles, mirant leur corsage dans les armures des soldats, qui luisent en miroirs. Et l'arc, d'où la mort vient, lui-même leur paraît doux comme le croissant de la lune ! Par ces fines subtilités l'artiste avait exprimé que l'agonie pour les Vierges pleines de foi, n'était qu'une transsubstantiation, une épreuve acceptée en vue de la joie très prochaine ! » On ne saurait même exprimer le sentiment instinctif du peintre, et si nous avons tenu à fleurir de ce commentaire notre sèche et pourtant nécessaire analyse, c'est pour montrer comment, dans une œuvre d'art de cette importance, et avec combien de naturel, se superpose un sentiment profond élevé à une construction solide et logique.

Cette structure intime, si serrée et si arrêtée, servant de trame à tant de charme et de grâce vraiment au-dessus de l'humanité, nous allons retrouver tout cela à un plus grand degré de perfection encore, si c'est possible, dans le triptyque du *Mariage mystique de sainte Catherine*. Ici encore il sera précieux de noter un mélange d'équilibre et de liberté qui, ainsi conçu, est bien le propre de Memling. On pourrait dire que c'est un magnifique édifice, admirablement et régulièrement établi quant au corps principal, avec du caprice aux ailes, et du tout se dégageant une impression unique. Cherchons à expliquer cela par une analyse aussi sommaire que possible.

Le panneau central et le plus important est aussi régulièrement équilibré, peut-être même plus symétrique encore que la *Vierge au Chanoine Van der Paële* de Jan Van Eyck, quoique avec des éléments un peu plus complexes.

Commençons par ce qu'il y a de régulier et de fortement équilibré dans cette ordonnance, c'est-à-dire par le grand panneau du *Mariage de sainte Catherine*.

D'abord disposition symétrique des personnages : la Vierge et l'Enfant Jésus au centre ; de chaque côté, une sainte, un ange, et un saint.

Disposition symétrique du cadre dans lequel sont disposées ces figures : un grand dais au milieu avec un tapis sur le sol ; des colonnes qui partagent l'édifice régulièrement, et laissent de chaque côté apercevoir une égale ou équivalente étendue de paysage.

Disposition symétrique des couleurs enfin ; ou ce qui revient au même, leur opposition à peu près régulière : au centre le rouge vif, la note chantante et éclatante, selon un usage que nous avons déjà constaté ; ce rouge est celui du



MEMLING. — ARRIVÉE DE SAINTE URSULE A ROME.

dais et celui de la robe de la Vierge. De chaque côté de ce rouge : à droite un vert, celui de la robe de sainte Barbe, que fait paraître encore plus éclatant le cramoisi de son manteau ; à gauche un noir coupé de cramoisi et d'or, le costume de sainte Catherine. Enfin les colonnes noires de la salle, coupant tout le panneau

perpendiculairement à intervalles égaux, ramènent une unité quasi implacable entre les autres éléments, mais unité que le peintre saura dissimuler avec un art parfait.

Poursuivant la constatation de la symétrie ou de l'opposition, ce m'est tout un, jusque dans les volets, la partie la plus librement traitée de tout l'ouvrage, je constate que le volet de gauche représentant la *Décollation de saint Jean-Baptiste* possède une grande dominante verte qui est le costume de Salomé, et que le volet de droite qui représente *Saint Jean à Pathmos*, écrivant les visions de l'Apocalypse, renferme une grande dominante rouge qui est le costume du saint. De telle sorte que, réduisant les dominantes de tout le triptyque à la plus simple expression, je puis résumer leurs oppositions et leurs alternances par le schéma suivant, qui est incomplet en tant qu'analyse de l'œuvre entière, mais complet quant à ses assises :

	noir. noir. noir.	Rouge.	noir. noir. noir.	
VERT		Brun et or.		ROUGE
	noir et or, coupé de cramoisi.	ROUGE	gros vert rehaussé de cramoisi.	

Dans ce résumé de la couleur, j'ai négligé une foule d'éléments tout aussi ingénieusement opposés. C'est ainsi, par exemple que de chaque côté du rouge central se trouvent un grand violacé et un rouge violacé : ce sont les robes de saint Jean-Baptiste et de saint Jean l'Évangéliste. C'est ainsi encore qu'aux deux extrémités du panneau s'opposent deux blancs vifs : un petit mouton qui est près de saint Jean-Baptiste et la tour gothique qui est derrière sainte Barbe ; c'est ainsi, encore que de chaque côté de la Vierge au manteau rouge vif, les deux petits anges qui tiennent l'un un orgue portatif, l'autre un livre ouvert, s'opposent par les tons suivants : à gauche, vert, or et gris fer ; à droite, blanc bleuâtre. Enfin le ton brun et or que j'ai marqué dans le schéma et dont je n'avais pas encore parlé est celui du brocart qui forme le dossier de la Vierge et qui, tout en reliant le rouge de sa robe au rouge du dais, forme un grand repos neutre, et en même temps un trait d'union au milieu même du tableau. Cette analyse pourrait être poussée encore plus loin et jusque dans les oppositions de volet à volet, et de ces volets aux parties correspondantes du panneau central.

Mais c'en est assez sur ce sujet. Nous avons tenu cependant à entrer dans la rigoureuse constatation de ces évidentes volontés de symétrie et d'équilibre pour prouver que les Primitifs, et Memling, par ses grâces délicieuses, sera toujours un des premiers noms qui se présenteront, n'étaient ni les naïfs, ni les ignorants instinctifs que l'on a longtemps supposé. Nous voulions démontrer qu'il faut

avant tout se garder de littérature, et que si un tableau tel que le *Mariage de sainte Catherine* procure à l'œil et à l'esprit les plus délicieuses sensations, il n'en est pas moins rigoureusement établi comme un théorème, tandis que beaucoup d'œuvres soi-disant géniales de la peinture moderne, ayant été produites au hasard, et au fur à mesure du bon plaisir, ne peuvent laisser qu'une impression confuse et donner matière à toutes les discussions. Oui, Memling est un esprit délicieux, ses figures peuvent prêter aux commentaires et aux descriptions les plus poétiques, mais avant tout il faut se souvenir qu'il a été un peintre, raisonnant l'effet à produire et ne craignant pas de donner un squelette à son sentiment.

Nous pouvons maintenant nous livrer au plaisir de dire ce que l'œuvre exprime après en avoir énuméré les lignes et décomposé les masses en dehors de toute signification *morale*.

La Vierge sainte, la Vierge consolatrice et délicieuse, la jeune mère idéale, toujours affable et sérieuse, toujours compatissante et souriante, tient sur ses genoux son divin Bambin. A sa droite est assise sainte Barbe qui lit bien attentivement ses prières, et près de qui se dresse gracieusement la tour emblématique, un bijou, une orfèvrerie de pierre comme Van Eyck lui-même n'en a pas ciselé de plus précieuse dans l'or. A la gauche de Marie est assise sainte Catherine, l'épouse mystique, avec la roue et l'épée à ses pieds. Elle est tendre, elle est émue, elle est fière, en tendant la main blanche et menue, au doigt de laquelle la main petite de l'Enfant glisse l'anneau d'or. Mais cette fraîche et grave cérémonie, qui est pourtant le sujet même et le prétexte de tout le triptyque, s'accomplit avec une discrétion et une pudeur infinies. Il semble que dans l'ordre grandiose de toute la composition, elle ne doive pas bruyamment accaparer le regard. La Vierge elle-même, par un trait d'une profondeur et d'une délicatesse exquises, a tout en tenant maternellement l'Enfant sur ses genoux, et en le retenant doucement dans son gentil mouvement en avant vers la sainte, le regard tourné du côté opposé; elle lit attentivement dans le livre que lui présente ouvert un des petits anges, et elle va en tourner lentement une feuille. Sainte Barbe, elle aussi, a les yeux baissés et elle est tout entière à sa pieuse lecture, la ravissante créature aux traits délicats, à la chair de fleur, au long col flexible comme une tige. Quant aux deux saints qui, de chaque côté de la Vierge et derrière les deux saintes et les deux anges, se tiennent debout, ce sont comme deux humbles et glorieux gardes du corps, qui dominent la scène et ne la voient point. Il n'y a donc en tout sur les six personnages qui assistent au mariage mystique, qu'un seul qui pleinement le contemple, c'est le petit ange placé à la droite de la Vierge et derrière sainte Catherine. Tout en faisant résonner les suaves et allègres mélodies de son orgue, il regarde les épousailles en souriant, de ce même sourire indéfinissable que nous avons déjà trouvé sur

les lèvres du saint Georges de Van Eyck dans le *Van der Paële*, sourire de joie et de malicieuse tendresse. Il n'y a rien de plus dans cette riche et douce scène, si harmonieuse et si ample, et il vaut mieux renoncer à dire que de les mal dire, la grâce unique des attitudes et des expressions, la souplesse des plis de ces longues robes de saintes, mi-agenouillées, mi-assises, enfin la couleur qui est aussi caressante qu'elle est opulente. Quant au reste de l'œuvre, de part et d'autre de la grande scène, il en découle et y correspond logiquement.

Ainsi, du côté de saint Jean-Baptiste, à la droite de la Vierge, c'est-à-dire à la gauche du spectateur, l'échappée de paysage montre un résumé de la vie de ce saint. Ainsi encore le volet met en scène sa décollation, avec un terrible bourreau vu de dos, qui dépose la tête dans le plat présenté par une mutine et sérieuse Salomé. Elle n'est guère moins gracieuse que les saintes, n'était son air de parfaite tranquillité, mais ce calme suffit à exprimer qu'elle est un séduisant monstre, sans que le peintre se soit donné la peine de rechercher ou d'expliquer lourdement quelque trait caractéristique de laideur morale et de cruauté. Voilà comme procédaient le tact parfait et la haute intelligence de ces maîtres, et mieux averti, vous y verrez autre chose que cette naïveté dont on vous a longtemps rebattu des phrases toutes faites. Il faut ajouter que le drame est richement mis en action et que les épisodes vus de loin en sont traités avec un naturel délicieux et une familiarité de détails pleine de mesure, de petits tableaux de mœurs et d'histoire que l'art flamand a sans cesse repris, reprendra sans cesse, variera, amplifiera, mais sans y rien ajouter : tels le *Repas d'Hérode*, minuscule scène découverte dans un palais du fond, et le *Baptême dans le Jourdain*, plus lointain encore, dans un paysage d'une légèreté et d'une transparence uniques, la transparence des plus parfaites miniatures.

Du côté opposé, se tient saint Jean-Baptiste, aux cheveux et à la barbe bouclée, rayonnant de jeunesse et de beauté, tenant un beau ciboire, et derrière lui, dans le paysage, se déroulent les épisodes de sa vie, de même que le volet qui lui est consacré, dépeint ses apocalyptiques visions et sa présence dans l'île de Pathmos. C'est ici un tableau superbe et troublant, aussi fantastique et dispersé en apparence que l'opposé est dramatique, réaliste, et solidement composé, ou que le tableau central est ordonné, gracieux et pénétrant. Mais il n'en fait pas moins corps avec l'ensemble, il n'en joue pas moins un rôle, qui est d'être subordonné à l'harmonie générale, comme au sens général. De toute façon les images de l'Apocalypse, le Christ trônant dans une gloire, avec les Vieillards, les Rois, les Animaux symboliques, les monstres qui traversent les espaces, les quatre cavaliers qui galopent dans une étrange campagne, et tout cela relié et unifié, dans sa dispersion apparente par la figure du grand voyant, assis au premier plan sur les roches, superbe dans sa robe rouge, tout ce tableau, dis-je, contient en résumé et comme en germe tout ce que l'art flamand a produit et produira

encore dans l'ordre du rêve : Hierominus Bosch, et Brueghel, et jusqu'à Téniers



MEMLING. — LA PRÉSENTATION AU TEMPLE.

dans ses scènes de comiques tentations, réminiscences burlesques qu'aucune foi

n'anime plus, aucun ne fera ni plus troublant, ni plus exalté, qu'en cette heure conçut et exécuta l'honnête, le placide et le souriant Memling.

Le sens général de la grande composition, ainsi expliqué dans ses données essentielles, demeurerait encore incomplet si nous ne disions qu'exécuté pour l'hôpital Saint Jean, il était à la fois un hommage rendu aux patrons de la maison, le Baptiste et l'Évangéliste, et un tribut de pieux respect aux sœurs hospitalières, charitables comme sainte Barbe, épouses du Seigneur comme sainte Catherine. On voit combien, par quelque côté que l'on étudie ces grandes œuvres, elles sont faites pour exciter l'admiration et la méditation tant dans leurs détails que dans leur conception générale, quels parfaits calculs joints à quels parfaits élans font que leur beauté symbolique n'est pas moindre que leur beauté plastique. En un mot, que si de tels maîtres sont ingénus, ingénuité est alors synonyme de savoir raffiné et de subtile intelligence.

Nous pourrions prendre successivement toutes les œuvres de Memling, grandes ou petites, nous y retrouverons l'affirmation de toutes ces hautes qualités, de ces rares vertus de nature et d'art. Elles rendent, en somme, assez mesquines et assez inutiles les critiques et les dissertations sur le modelé plus ou moins savant, la minceur ou l'épaisseur de la couche de couleur appliquée. L'examen détaillé que nous avons tenté de deux œuvres pourra être, souhaitons-le du moins, comme une clef pour comprendre les autres, vastes ou réduites. Celui qui se passionnera pour l'œuvre de Memling pourra tour à tour pour mieux raisonner son plaisir, démonter et remonter les grands polyptyques de Dantzig, le *Jugement dernier* et de Lubeck, la *Passion*, comme les œuvres plus petites : l'*Adoration des Mages* ou la *Descente de croix* de l'hôpital Saint Jean, les *Sept joies de la Vierge* du musée de Munich, les *Sept douleurs* du musée de Turin, l'*Adoration des Mages* du musée de Madrid, la *Vierge adorée par la famille Floreins*, de notre Louvre, œuvre simple et excellente ; la *Vierge et l'Enfant* du musée de Vienne, le *Saint Christophe* de l'Académie des beaux-arts, à Bruges, superbe triptyque, construit principalement sur des oppositions et des alternances de rouge et de noir[1].

Enfin il aura peut-être commencé, à moins qu'il ne finisse par là, par admirer en chaque figure de Memling la marque d'un parfait et unique portraitiste, attentif au moindre trait, au plus délicat linéament des physionomies de ses modèles, mais aussi en même temps qu'il faisait vivre leurs âmes sur leurs visages, les signant lui-même de son âme charmante. Les saintes du *Mariage*

1. En voici le grossier schéma, abstraction faite des détails et des divers personnages :

NOIR (Saint Guillaume). \				/ ROUGE (Sainte Barbe).
	NOIR (Saint Maur).	ROUGE (Saint Christophe).	NOIR (Saint Gilles).	
ROUGE (Le donateur). /				\ NOIR (La donatrice).

mystique sont des portraits, au même titre que l'admirable effigie de *Martin Niewenhoven*, au musée de l'hôpital Saint-Jean, que les beaux portraits d'Anvers et de Bruxelles ou ceux que nous voyons dans la *Vierge au donateur Floreins* du musée du Louvre. Certes ils sont bien beaux de sincérité et de netteté ces portraits de donateurs, d'enfants dont les têtes rieuses s'étagent curieusement dans notre tableau, mais le portrait de Martin Niewenhoven est le plus parfait de tous; il forme le deuxième panneau d'un diptyque dont l'autre panneau est une Madone exécutée et poussée avec un soin extrême. Cet homme jeune, robuste, très beau type flamand, aux yeux largement ouverts, aux cheveux longs, a les mains jointes; derrière lui est une fenêtre dont la partie inférieure donne sur la campagne, une rivière avec un pont flanqué de tours, et la partie supérieure est ornée d'un vitrail représentant saint Martin son patron, partageant son manteau avec un pauvre. Ce fond dans sa simplicité est de la plus accomplie habileté d'exécution et d'éclairage. Les meilleurs peintres d'intérieurs flamands ou hollandais du XVII[e] siècle ne feront rien de mieux en ce genre, ils y mettront plus de bravoure, mais pas plus de vérité. Quant à la figure elle-même, au dessin des mains, à la pulpe des lèvres, au lumineux des yeux, à la souplesse des boucles de cheveux, c'est un des morceaux les plus parfaits de la peinture flamande en ce sens que tout en étant d'une extrême minutie, il conserve une étonnante largeur.

Le peintre dont nous avons résumé l'œuvre par ses traits saillants, après avoir longtemps passé pour un héros de roman, est redevenu tout simplement pour l'histoire un bon bourgeois de Bruges, tout à fait à son aise, propriétaire, et assez riche pour prêter de l'argent à sa ville d'adoption. Ce sont là des faits tellement connus qu'il n'est pas besoin d'y insister et même de réfuter les légendes qui le représentaient naguère comme venant à Bruges après la bataille de Nancy, trouvant à l'hôpital Saint-Jean la guérison de ses blessures et la paix de son âme, et consacrant, en reconnaissance, son pinceau à ses sauveurs. Jusqu'où n'avait pas été le romanesque? Memling, dans ces contes, était amoureux d'une des sœurs de l'hôpital Saint-Jean, il mourait en Espagne, enfin maintes autres inventions de ce genre.

Or, à quelles données certaines ou probables se réduit sa biographie? Le lieu de sa naissance, après avoir fourni matière à de nombreuses discussions est sûrement déterminé maintenant par M. A.-J. Wauters : c'est le village de Memmelingen près de Mayence, ainsi que le démontre l'historien, par l'interprétation raisonnée du texte suivant, extrait du journal du notaire Romboudt, en relations avec Memling : *Die XI Augustis, Brugis obiit magister Johannes Memmelinc, quem prædicabant peritissimum fuisse et excellentissimum pictorem tunc orbis christiani. Oriundus erat Maguntiaco, sepultus est Brugis ad Ægidii.* Ce texte, de 1494, donne donc la date exacte de la mort de Memling (11 août 1494) que l'on

avait jusqu'ici approximativement fixée à 1495, et son lieu de naissance; il infirme en même temps la légende de sa mort à la *Cartuja* de Miraflorès près de Burgos. Nous ne savons donc même pas son nom de famille, puisque Memling n'est qu'un surnom, emprunté suivant l'usage ancien à son pays d'origine. La date de sa naissance n'est pas plus connue. On la place à peu près entre 1430 et 1440. Quant à sa nationalité allemande, elle ne saurait, si légèrement que ce soit, empêcher de classer le peintre dans la plus pure école flamande, puisqu'il paraît démontré qu'il fut élève de Rogier Van der Weyden à Bruxelles, et qu'il vint encore fort jeune se fixer à Bruges. Si le portrait d'homme de la National Gallery est de sa main, la date de 1462 qu'il porte indiquerait, vu le costume, la facture, etc. que Memling était établi en Flandre dès l'âge de trente ans au plus. Quant aux autres dates, elles sont : 1479 sur le tableau de la *Vierge et l'Enfant* de la galerie Lichtenstein, à Vienne; 1489 pour la *Châsse de sainte Ursule*; 1491 pour le polyptyque de Lubeck. Enfin l'on sait qu'en mourant il laissait trois enfants mineurs.

Memling était sinon le dernier grand peintre (on ne saurait s'exprimer ainsi quand il reste à parler de Gérard David), du moins un des derniers grands peintres de l'école de Bruges, et le dernier qui incarna cet art dans son intégrité et sa pureté absolues. L'influence qu'il exerça ne devait point sans doute se terminer avec sa vie. Mais ce qu'il en persista dut se mélanger à d'autres éléments souvent disparates, presque toujours extra-flamands. Par là nous n'entendons pas dire que l'art flamand se termine, que le tempérament de la race abdique et que les nouveaux éléments ne seront pas profondément assimilés. On aura même à soutenir que l'école flamande y trouvera en fin de compte de quoi se réconforter et se rajeunir tout en demeurant foncièrement originale. Mais c'en est fait du sentiment gothique pur, de cet art profond, à la fois ressenti et calculé, raffiné d'essence et ingénu d'aspect, en un mot de l'art des Van Eyck, des Thierry Bouts et des Memling.

Gérard Van der Meire à Gand, Gérard David à Bruges, peuvent être considérés de cet art comme les derniers représentants illustres. Mais du premier (1450? à 1512?) on ne sait que peu de chose et les œuvres qui lui sont attribuées sont douteuses, sauf peut-être le *Crucifiement* de la cathédrale de Gand, qui le rapproche dans une certaine mesure de Memling, tandis que le très beau tryptique du *Portement de Croix* et une *Mise au Tombeau* à Anvers, le montreraient comme un artiste très simple et très touchant.

Quand à Gérard David, que l'on connaît et que l'on aime depuis peu, c'est un admirable peintre, qui, même après Memling peut causer encore de grandes joies, tant son coloris est riche, son dessin vigoureux et pur, son sentiment de paysage varié et profond. Le peintre du *Baptême du Christ* (Académie de Bruges), de la *Vierge entourée de saintes* (musée de Rouen), du triptyque de Gênes, des *Noces*

de Cana, du Louvre, du *Chanoine et ses deux patrons* dans un paysage, à la National Gallery, est par plus d'un côté aussi grand que le peintre de *Sainte Ursule* et de *Martin Niewenhoven*.

Mais c'en est fait : des temps sont accomplis. La prospérité de Bruges a décliné et celle d'Anvers commence. Le négoce, les voyages, les communications avec l'étranger vont modifier profondément cet art dont Memling avait reçu et semble-t-il conservé, le dépôt avec un soin jaloux. Cet art qui encore avec lui fleurissait si droit et si pur (et que nous fait qu'il ait fleuri dans des temps corrompus ou agités, comme si tous les temps n'apportaient pas leur équivalente moyenne de vice et leurs équivalents motifs de rédemption ?) deviendra violent, compliqué, tourmenté, avant de retrouver ses saines assises. Encore ne les retrouvera-t-il que dans la plénitude de la santé matérielle, dans l'équilibre des sens, alors que la primitive base était une sorte de santé intellectuelle et un équilibre de l'âme. Parfois, les nouveaux venus, ainsi que l'art nouveau dans son ensemble, se souviendront de Van Eyck et de Memling, soit intentionnellement, soit par atavisme, et dans les morceaux produits par ces sortes de regrets, le métier redeviendra singulièrement attentif et serré, retrouvera tous les plus purs caractères de la race. On peut, on a le droit de dire, prenant les choses de façon absolue, qu'après la mort de Memling et de l'école de Bruges, commencerait pour l'art flamand une sorte de décadence, impétueuse, admirable, triomphale, tant qu'on voudra, mais décadence si on admet qu'en art la sérénité est un état supérieur à la plus large verve, à la plus riche fièvre. Quoi qu'il en soit, le pur cours d'eau qu'est l'art de Bruges a fait son office en arrosant ces campagnes de paix et accompli sa destinée en allant se jeter dans le lit immense de l'Escaut. Il a apporté son inappréciable tribut à l'histoire de l'art humain, et l'on pourra retrouver encore ce que lui doivent les eaux du fleuve d'Anvers qui rouleront de l'or, de la boue, charrieront des épaves grossières et des vaisseaux armés en guerre et magnifiquement pavoisés.

CHAPITRE VI

L'école d'Anvers et Quentin Metsys. — Le rôle de Metsys. — Sa situation particulière. — Ridicules légendes et explications simples. — L'italianisme commençant. — Jean Mabuse. — Hemessen. — Herry met de Bles et Patenier. — Les italianisants purs : Van Orley, Frans Floris, Coxcye. — Commencement du phénomène d'assimilation : Martin de Vos. — Un cas exceptionnel : Brueghel le Vieux.

Quentin Metsys ouvre magnifiquement l'école d'Anvers. Il en est l'aurore, comme Rubens en sera le splendide couchant. Mais il ne s'agit pas ici d'une simple opposition littéraire : deux grands artistes à chaque extrémité d'une école. Il y a un lien réel entre ces deux artistes ; Metsys ne fait pas que précéder Rubens : il l'annonce.

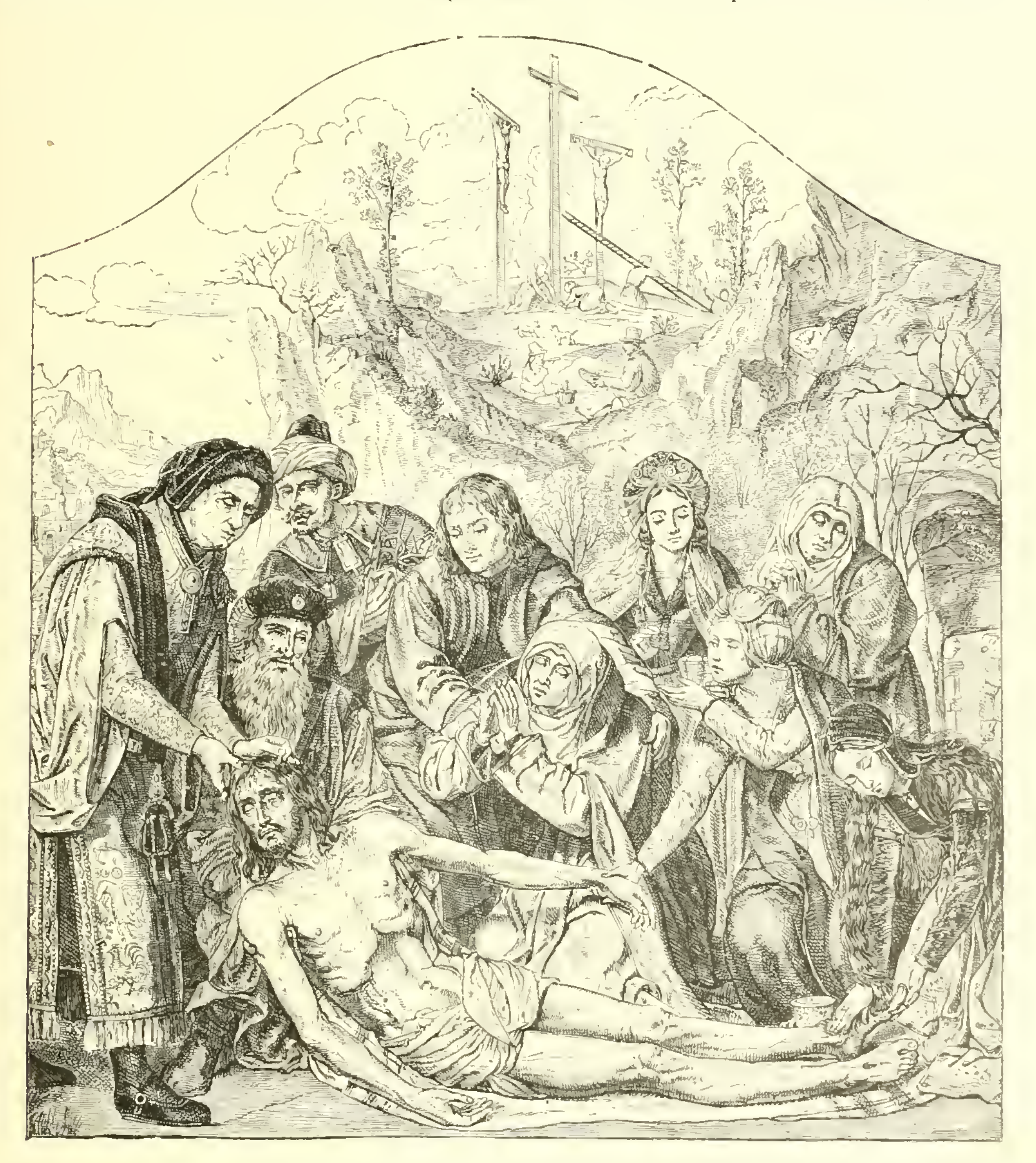
Aussi ne peut-on pas dire, comme on le fait trop souvent, d'une manière un peu exclusive, qu'il est le dernier des gothiques flamands. Il est cela si l'on veut, mais il est aussi autre chose que cela. Nous reconnaîtrons volontiers qu'il est le dernier des grands gothiques, si l'on veut bien nous accorder qu'il est en même temps le premier des grands modernes.

Que l'art de Metsys ait conservé encore un lien étroit avec celui de Bouts, son compatriote, ou avec celui de Memling, cela ne saurait se contester rien qu'à jeter un coup d'œil sur ses œuvres ; mais le lien entre Rubens et lui sera encore sinon plus visible, du moins plus fort. A ceux-là il tient encore par la technique, par la matière ; celui-ci tiendra à lui par les tendances.

Il y a donc quelque chose d'absolument nouveau en Metsys, qui vient s'ajouter à ses qualités traditionnelles, quelque chose qui peut venir de son propre tempérament, mais qui vient aussi, certainement, du milieu nouveau dans lequel se produit l'œuvre d'art, en un mot des caractères propres à l'école d'Anvers. Ce sont, si on les définit à grands traits, par leur seule extériorité, un goût de magnificence dans le spectacle et d'emphase dans l'expression.

Ces tendances ne sauraient être confondues avec celles de l'école de Bruges,

dans laquelle il nous a été donné de constater, en plus d'une œuvre, des raffinements de luxe et de fortes accentuations de physionomie et de geste. Mais la richesse des artistes de Bruges sera une richesse, pour ainsi dire, d'orfè-



METSYS. — L'ENSEVELISSEMENT DU CHRIST.

vrerie, de bijouterie, tandis que celle des Anversois sera une richesse de peinture ; la première induit les artistes à serrer de plus en plus minutieusement, à ciseler, à fouiller de plus en plus à fond leur besogne, tandis que la seconde mène à la plus grande virtuosité de facture, aux jeux du pinceau le plus libre et le plus emporté. On voit combien sont différentes des qualités qui sembleraient avoir un

point de départ commun et qui divergent si profondément à leur aboutissement.

De même pour ce qui concerne l'expression. Dans les derniers gothiques purs, tels que ceux qui procèdent des Van Eyck ou de Memling — et nous disons ceux qui procèdent d'eux, et non pas eux-mêmes, car c'est dans les œuvres secondaires, anonymes, que l'on peut le mieux décomposer les tendances, — les accentuations même exagérées qui se remarqueront, sont des accentuations *naturalistes*. Chez Metsys déjà, mais bien plus encore dans ceux qui le suivirent, ce sont des accentuations *théâtrales*. Et si, accusant cette définition de subtilité, on nous demandait de préciser davantage ce que nous entendons par une telle différence, nous prouverions qu'elle n'est en aucune façon subtile : les accentuations naturalistes dont nous parlons proviennent de l'observation, les accentuations théâtrales proviennent de l'imagination. On ne saurait, vous le voyez, concevoir encore des tendances plus analogues au premier aspect, plus éloignées à l'analyse.

Or Metsys contient déjà toutes ces qualités, ou tous ces défauts comme on voudra. C'est donc un homme de commencement d'école plus encore qu'un homme de transition. Seulement, pas plus que la nature, l'art ne procède par bonds. Metsys ne va donc pas nous apparaître comme un artiste brusquement et entièrement différent de ses devanciers. Dans son œuvre les différences seront encore beaucoup moins violentes, bien plus harmonieusement fondues que chez les principaux anversois et bruxellois du XVIe siècle. Ses admirables qualités appartiennent au passé de l'école flamande, ses défauts, ses superbes défauts sont ceux de l'avenir de cette même école. Chez les autres peintres on peut dire que si les défauts allèrent en s'accentuant, presque chez tous les qualités subsistèrent soit de façon latente, soit de façon éclatante, mais par intermittences. Nous verrons bientôt, par exemple, des peintres flamands subissant une influence italienne qui leur fait commettre les plus détestables compositions, perdre toutes les vertus de leur race, sans gagner celles de la race qui les hante, mais qui redeviennent souvent, lorsqu'ils font un portrait, un morceau isolé, un coin de tableau, tel ou tel accessoire, les plus parfaits flamands qui soient, à tel point que l'on pourrait croire que l'école de Bruges n'est pas morte ou revit dans de tels *oublis*. Or, l'écart entre les tableaux issus de ces deux tendances, est, chez ces peintres, tellement prononcé qu'il est souvent déconcertant et choquant. Dans l'œuvre de Metsys, le conflit entre les habitudes anciennes et les tendances nouvelles, est infiniment moins sensible, si tant est qu'il y ait même encore un conflit : il y a coexistence mais non antagonisme. Aussi, bien que le *Peseur d'or* du musée du Louvre et la *Descente de Croix* du musée d'Anvers ne soient pas du tout conçus et exécutés dans le même esprit et soient au contraire de parfaits spécimens des deux aspects opposés, sous lesquels on doit considérer Metsys, ces œuvres sont-elles mille fois plus rapprochées entre elles que ne sont le

Portrait de Jean Carondelet par Gossaert, dit Mabuse, et telle autre œuvre du même Mabuse après son ardente conversion à l'italianisme. Nous prenons cet exemple comme le premier qui nous vient à l'esprit. Il y en aurait, plus tard, d'autres encore plus décisifs.

Nous traverserons bientôt une longue période où l'école d'Anvers, tout en étant d'une activité et d'un renom extraordinaires, semblera conduire tout l'art



METSYS. — LE PESEUR D'OR ET SA FEMME.

flamand à sa perte, un des éléments tendant de plus en plus à dominer l'autre. Mais par un revirement magnifique autant qu'inattendu, le parfait équilibre qui régnait chez Metsys renaîtra et s'incarnera dans un homme, dans Rubens, et c'est grâce à lui que l'art flamand donnera une dernière et prodigieuse récolte. C'est pour cela que dès les premières lignes de ce chapitre nous avons évoqué Rubens au moment de parler de Metsys. Grâce à Metsys nous comprenons tout ce qui va se passer. L'œuvre de Metsys est une clef de toute la nouvelle partie de l'histoire de l'art flamand, après que la mort de Memling a irrévocablement

clôturé la première. Nous admirons en lui un des plus grands peintres flamands à cause de l'union excellente, chez lui, entre les deux grandes beautés de l'art flamand, la netteté et l'exubérance, l'union entre ce qui a été Jan Van Eyck, et ce qui sera Rubens.

Quant à ceux qui soit à Anvers, soit à Bruxelles, n'auront pas eu le pouvoir, ou la sagesse, ou la force de résister à l' « invitation au voyage » en dehors de Flandre et de l'art flamand, ceux-là devront être considérés comme les véritables artistes de transition. Ils nous contraindront eux-mêmes, non pas à mépriser leur œuvre, car ce travail en même temps d'altération et de



JEAN GOSSAERT. — PORTRAIT DE JEAN CARONDELET.

préparation aura son utilité, mais à passer dessus bien plus rapidement. Pour nous, ils ne seront plus l'art flamand, ou ils ne le seront pas encore, ce qui nous est tout un.

Mais lorsque la période nécessaire est passée, l'acclimatation devient une naturalisation véritable, l'assimilation est une nouvelle nature. C'est pour cela que l'assimilation des éléments étrangers apportés par les peintres d'Anvers et de Bruxelles étant devenue parfaite, Rubens, Jordaens, Van Dyck seront, avec un organisme tout différent et une physionomie absolument distincte et nouvelle, d'aussi grands et d'aussi purs *flamands* que le furent Jan Van Eyck, Memling et Metsys.

Nous pouvons maintenant revenir à Metsys, mais cette anticipation était nécessaire pour bien comprendre ce qui va se passer, et bien se convaincre que

nous sommes entrés dans une ère nouvelle. Une transformation va s'accomplir: l'explication en est donnée. Elle sera applicable également à l'art hollandais, où les mêmes phénomènes se produisent, quelles que soient les différences d'accent, de climat et de circonstances.

La destinée artistique de Metsys est cependant singulière. Pour un peu elle contredirait tout ce que nous venons d'exposer, si l'on n'examinait pas de près ce



JEAN GOSSAERT. — LES QUATRE MARIE REVENANT DU TOMBEAU DU CHRIST.

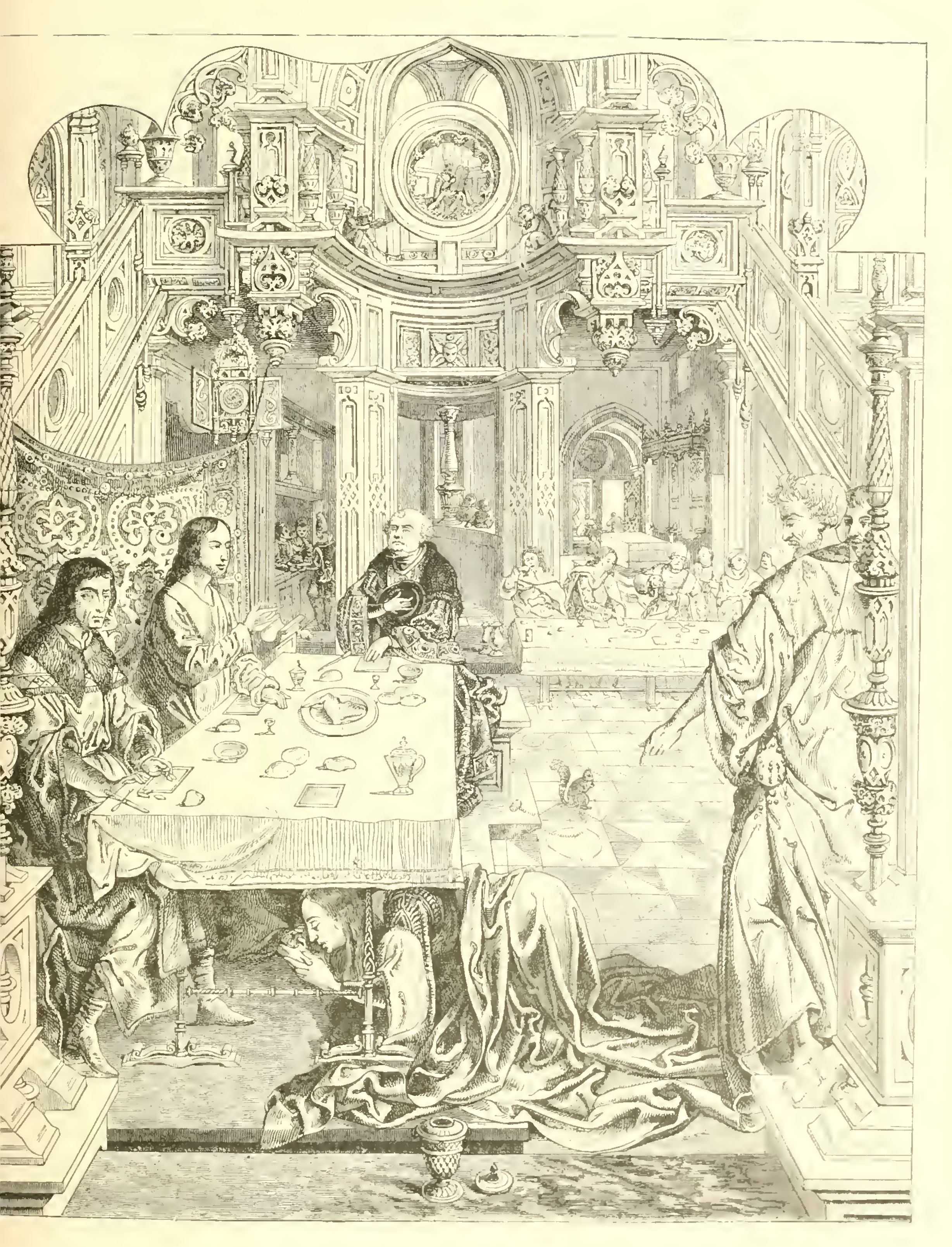
curieux phénomène. Metsys ne semble avoir pour ainsi dire pas exercé d'influence personnelle sur l'école d'Anvers, alors que Mabuse, un grand talent mais un artiste de second ordre, en a exercé une considérable. Lorsque Metsys mourut, à peu près vers le même temps que Mabuse, on ne fit pas grande attention à sa disparition, et il ne semble pas avoir laissé un vide dans l'esprit de ses contemporains. De plus, on ne peut pas dire que son influence se soit exercée sur l'école d'une manière efficace. Il n'a pas fait d'élèves de grande importance;

ses élèves ce sont ses fils et ses neveux, et ils forment dans l'école flamande un élément négligeable. Quant à ses imitateurs, ils ne présentent pas plus d'intérêt, et c'est, comme toujours, par les côtés secondaires qu'ils l'imitent. Il ne sort pas de lui tel ou tel grand peintre, comme Rogier Van der Weyden de Van Eyck ou Memling de Rogier. Alors que devient toute la précédente théorie des caractères dominants de l'école d'Anvers et de leur incarnation dans Metsys? Elle demeure entière et la contradiction disparaît si l'on remarque d'abord qu'il ne serait en aucune façon nécessaire qu'un artiste eût créé une école pour en demeurer le plus parfait et le plus éloquent représentant.

La contradiction cesse également si l'on reconnaît que les influences les plus fortes ne sont pas forcément directes, qu'il n'est pas de toute nécessité qu'elles s'exercent d'homme à homme, de maître à élève, de bouche à bouche. S'il est un grand nombre d'exemples de maîtres formant par l'enseignement direct, verbal, un groupe considérable d'élèves, un puissant noyau d'école, il est aussi des cas de grands artistes qui ont vécu et sont morts isolés, mais n'en ont pas moins exercé une aussi profonde influence, et donné naissance à des fils qu'ils n'auront jamais connus. Dans le premier cas l'influence se contrôle par des dates et des noms, par des années d'entrée dans un atelier et des années de sortie, des preuves de séjour ou de voisinage. Dans le second la seule mesure, ce sont les résultats.

Quelle que soit celle de ces deux explications de la contradiction apparente que présente la carrière de Metsys, il n'en demeure pas moins en possession de la place que nous avons cherché à lui assigner dans l'école flamande. Des peintres qui sont venus après lui, les uns se sont violemment écartés, et à leurs dépens, de l'exemple qu'il leur donnait encore, les autres ont, comme lui, su allier des aspirations nouvelles à des acquisitions anciennes. Mais Quentin Metsys les a tous sauvés à leur insu.

Metsys a-t-il été en Italie? est-ce avec lui que commence cet exode extraordinaire et quasi affolé de l'école anversoise? est-il le premier responsable vis-à-vis de cette école, des fâcheux résultats, de la fureur d'imitation, des abdications complètes de race et de personnalité que vit le XVIe siècle pour des causes diverses un peu partout : en Flandre, en Hollande, en France? Rien ne saurait nous fixer à cet égard et les opinions sont à la fois trop partagées et trop peu appuyées de faits, pour qu'on puisse se prononcer. Mais le fait matériel du voyage en lui-même importe peu. Comment le contemporain de Mabuse et de Bernard Van Orley, l'ami d'Albert Dürer, le cadet de Rogier Van der Weyden, enfin l'homme très instruit, très distingué, très au courant de ce qui concernait son art et tous les arts, aurait-il ignoré l'Italie, la peinture italienne, et les séductions puissantes qu'elle commençait à exercer sur les gens de son temps? Par conséquent, il n'y a qu'un intérêt purement biographique à savoir s'il a été de sa personne au delà des monts. Ce qu'il y a de légèrement emphatique et



JEAN GOSSAERT. — JÉSUS CHEZ SIMON LE PHARISIEN.

théâtral dans certaines de ses œuvres (nous parlons bien entendu par comparaison avec Jan Van Eyck ou Memling, car au prix des artistes qui vont lui succéder, il demeure vraiment simple et candide), ces accents, disons-nous, prouvent assez qu'il n'a pas pu se préserver absolument de ce qui était dans l'air. Mais l'ensemble de l'œuvre elle-même, sa netteté, sa santé parfaite, son caractère noblement et fortement flamand, démontrent aussi, ou bien qu'il était de trop bonne race pour avoir été vraiment troublé par l'art exotique, ou bien qu'il a été assez héroïque pour l'ignorer volontairement et avec passion. De l'une et de l'autre façon, il demeure admirable.

Comme faits acquis de biographie, les éléments ne sont pas très nombreux. On connaît sans obscurité aucune la date et le lieu de sa naissance : Louvain, 1466 ; on ne sait pas exactement l'époque à laquelle il quitta Louvain pour aller s'établir à Anvers. Pour son éducation artistique, elle est thème à fables romanesques alors qu'on n'avait que l'embarras du choix entre les explications les plus simples. On sait à quoi nous faisons allusion : le miracle (si peu miraculeux en réalité) qui de forgeron et fils de forgeron le fit peintre :

Connubialis amor de mulcibre fecit Apellem.

« Il existe, dit le catalogue du musée de Bruxelles, deux traditions sur les circonstances dans lesquelles il renonça au travail du fer pour embrasser la carrière de la peinture. Suivant la plus répandue et la plus poétique, ce fut pour obtenir la main de la fille d'un peintre qui voulait que son gendre fût un artiste et non artisan. D'après la seconde, ce fut à la suite d'une maladie dont la convalescence lui donna des loisirs qu'il employa à colorier des images de dévotion. » Et c'est tout.

Rien de plus ridicule que ces deux explications qui se perpétuent d'âge en âge, et qui, docilement admises par le public, indifféremment enregistrées par les critiques, n'ont d'autre effet que d'entretenir les idées les plus fausses sur l'art lui-même.

Une maladie, voire une convalescence, n'a jamais été une circonstance favorable à l'éducation aussi difficile, patiente et compliquée, surtout en ce temps-là, que celle d'un peintre. De plus, c'est une médiocre et mince façon de devenir peintre, et surtout peintre à la parfaite façon de Metsys, que de colorier dans son lit des images de dévotion. L'on pourrait se livrer pendant des années à cet exercice anodin, sans jamais devenir peintre si peu que ce soit.

Il était pourtant si facile et si naturel de se souvenir que Metsys était né à Louvain, où il y avait une excellente production de peinture, à Louvain où les œuvres de Thierry Bouts étaient encore si intactes et si glorieuses, accessibles à tous, admirées et étudiées de tous. Sa force de caractère, sa richesse de couleur,

n'est-ce pas, qui sait? dans l'étude des œuvres de Bouts que Metsys les a puisées? Quel qu'ait été son maître, ou même s'il n'en eut aucun, ne suffit-il pas pour un enfant bien doué et prédestiné à la peinture, d'avoir vu les tableaux de saint Pierre, les décorations de l'Hôtel de Ville?

Metsys ne peut donc, au regard de cette absurde légende, avoir eu une éducation improvisée. L'autre légende est plus absurde encore. Elle a beau être ce



JEAN GOSSAERT. — LES JUGES INTÈGRES.

qu'on appelle « poétiqua », elle est positivement injurieuse pour Metsys et pour toute l'école flamande. Un homme qui se ferait peintre par amour, quelle que soit la toute puissance de cette passion, risquerait de devenir un aussi mauvais peintre que celui qui apprendrait la peinture en coloriant des images. L'amour détourne plutôt de l'étude qu'il n'y pousse ; de plus, l'apprentissage d'un métier tel que celui du peintre, et du peintre qui à cette époque et dans ce pays, avait approfondi toutes les difficultés du dessin, toutes les ressources de la couleur,

est tellement long, que le mariage de Metsys aurait été à partir du jour où la terrible condition lui fut posée, remis à une échéance bien peu rapprochée.

Mais ce qu'il y a de plus grave dans la méprise, c'est qu'à l'époque où nous sommes, les préjugés sur lesquels repose toute la légende n'existent pas encore; on n'a, Dieu merci, aucune idée d'une distinction impérieuse entre l'*artiste* et l'*artisan*. Le peintre est un artisan lui-même, et heureusement ne s'estime pas plus; l'artisan est un artiste, et heureusement ne s'estime pas moins. La vérité, c'est que ceux qui se consacraient à un art dès leur enfance et bénéficiaient de complètes et parfaites traditions, devenaient, sans effort, rompus et aptes à toutes les besognes d'art. La vérité encore, c'est qu'un véritable artiste et Metsys mérite bien, ce semble, un pareil titre, était alors doué de toutes les aptitudes techniques, et l'on en voyait plus d'un exceller dans divers arts. Il pouvait peindre, sculpter, forger, établir les plans d'une maison, la décorer de fond en comble. Les anciens écrivains flamands nous ont laissé ce témoignage précieux que Metsys, était de plus qu'un forgeron et un peintre, un musicien habile, un lettré, correspondant de Thomas Morus et d'Érasme. Cela jette un jour fort beau sur la carrière et sur l'œuvre de Metsys et nous dispense de nous intéresser au roman puéril qui pour un peu le ferait encore passer, comme il l'a fait longtemps dans l'esprit des gens simples, et même des autres, pour un brave ouvrier, ferrant les chevaux aujourd'hui, et demain, tout soudain, par la seule vertu de l'amour, s'improvisant le peintre impeccable du *Peseur d'or*, le grandiose inventeur et exécutant du triptyque de *Sainte Anne!*

Il faut au contraire que de telles fables disparaissent à jamais des histoires de l'art, qu'il n'en reste même plus de traces et que l'on répète bien une fois pour toutes à ceux qui voudront pénétrer l'esprit et la matière des œuvres d'art, que l'excellence dans la peinture, chez Metsys comme chez les autres maîtres anciens, fut le résultat d'une longue et patiente éducation et que l'on ne devenait pas artiste, alors, comme aujourd'hui, par une grâce subite, par une toquade d'amateur. C'est ce qui assura aux œuvres de ces maîtres une si belle durée, tandis que celles d'à présent, nées de l'improvisation, sont vouées au néant.

Metsys fut inscrit en 1491 comme maître dans la gilde de Saint-Luc d'Anvers. Il avait donc alors vingt-cinq ans, et rien que cette indication aurait dû suffire, à défaut de l'examen de ses œuvres, pour faire comprendre que son éducation de peintre avait été non pas improvisée, mais tout à fait accomplie. La chronologie de son œuvre n'en reste pas moins difficile à établir, et les plus belles de ses peintures qui nous ont été transmises appartiennent déjà à son âge mûr. Ainsi, la première date que nous possédons est 1508 pour l'*Ensevelissement du Christ* du musée d'Anvers; la *Légende de sainte Anne* est de 1509; le *Peseur d'or* du Louvre est daté de 1518. Le superbe portrait

d'homme du musée de Francfort, qui avait longtemps porté la date de 1534



VAN ORLEY. — SAINT NORBERT REFUTANT L'HÉRÉSIARQUE TANCHELIN.

inscrite sur le cadre, doit être, et pour cause, reporté à une époque antérieure.

Le triptyque de l'*Ensevelissement* est une des plus nobles œuvres de la peinture flamande. Le sentiment pathétique en est vraiment grand, plus simple que celui de la *Descente de croix* de Rogier Van der Weyden. Il serait imprudent de dire que l'œuvre est exempte de tout italianisme, dépourvue de toute emphase; l'attitude de la Vierge, entre autres, et celle à peu près identique d'une des saintes femmes, sont plus recherchées qu'expressives de la vraie douleur. Mais quelle beauté dans les autres personnages, dans celui de gauche qui soutient la tête du Christ, dans le mouvement si simple, presque si gauche et pourtant si touchant et si vrai, de Madeleine qui se baisse pour essuyer les pieds avec sa longue chevelure! Et dans les têtes encore des deux autres jeunes femmes, il y a une grâce si émouvante, une indéfinissable expression de douleur virginale, qui sans altérer la pureté des traits, les rend mille fois plus charmants et plus poignants. Tous ces morceaux sont peints avec une largeur et une sûreté admirables, mais l'ensemble de l'œuvre est aussi d'une magnifique tenue. On remarquera encore que la composition est devenue d'une grande liberté, que Metsys n'est plus retenu par aucune difficulté dans l'art d'agencer la scène, d'équilibrer et de faire mouvoir harmonieusement les groupes sans s'astreindre à une rigoureuse symétrie. Le paysage a une importance particulière dans le drame lui-même: il n'est plus un délicieux amusement indépendant, à la rigueur, de l'action elle-même ou ne s'y rattachant que par voie d'allusions ou par rappel d'épisodes.

Plus d'une fois on a fait ressortir le mélange du pathétique et du familier dans tel détail de l'œuvre : les deux rustres par exemple assis au pied du Calvaire, l'un mangeant, l'autre retirant et secouant sa chaussure. Bien qu'il y ait là l'indication d'un goût de race, il ne conviendrait pas trop, à notre sens, de voir là une beauté « shakespearienne » assez en avance. C'est un contraste un peu voulu, un peu systématique, tandis que dans Shakespeare ces sortes de rencontres ont pour beauté réelle d'être toujours inattendues. Chez Metsys on attend un peu trop le contraste entre le sublime et le grotesque, entre la grâce et la laideur. Ses prédécesseurs n'insistaient pas autant sur ces oppositions, bien qu'ils ne les aient pas négligées; mais lui-même les accentue et les reprend à plaisir : par exemple dans un des volets de l'*Ensevelissement*, qui représente saint Jean l'Évangéliste plongé dans l'huile bouillante, avec des soldats et de la populace assistant au supplice et deux bourreaux attisant le feu sous la chaudière. Ces deux figures sont enlaidies et caricaturées à plaisir: mais une caricature plus d'imagination et de chic que d'observation véritable. Les imitateurs et les soi-disant continuateurs de Metsys ne manqueront pas de retenir ce trait, ils le rendront vraiment insupportable, et dans une imagerie populaire qui se prolongera jusqu'au XVIIe siècle, on retrouvera certains démarquages de cette composition ou de compositions analogues, avec la beauté des femmes de Metsys affadie et la laideur de ses

rustres devenant tout à fait informe. Chez Metsys, il y a du moins la forte saveur de la création, la mesure relative de l'artiste qui sait ce qu'il veut. Le second volet, celui de gauche qui représente le festin d'Hérode avec Salomé apportant le chef de saint Jean-Baptiste est au moins aussi curieux et original que l'autre, quoique moins généralement commenté. Hérode est une sorte de bizarre colosse,



VAN ORLEY. — PORTRAIT DE FEMME.

une superbe brute, un pandour princièrement vêtu. Salomé, une créature menue, affinée, inquiétante de perversité très légèrement indiquée, paraît grande comme une poupée auprès du monarque et de son épouse, qui rappellent un peu le couple de « Gaïant » si célèbre dans les villes du Nord. Cette scène, ce personnage de Salomé avec son indéfinissable visage de grâce et de méchanceté, voilà des choses profondément originales, brillantes de jeunesse et de verve.

Quoi qu'il en soit, grandiose d'aspect général, puissamment saisissante de sentiment et riche de matière, l'*Enserelissement* avec ses qualités et ses défauts, est une de ces œuvres fondamentales, nourrissantes, autour desquelles revient toujours tourner une école. Il ne serait pas malaisé dans cette magnificence de luxe et de pathétique, dans cette exubérance de facture, dans la distinction exquise de tel morceau, dans le gros comique familier de tel détail, de déterminer ce qu'ont pu devoir à une telle œuvre tous les grands artistes flamands à venir, ou tout au moins ce qu'il y a de caractère commun entre le tempérament de Metsys et ceux de Rubens, de Jordaens, de Van Dyck, de Téniers. Rien que l'*Enserelissement* justifierait donc la place considérable, le rôle prépondérant que l'on accorde à Metsys au début même de l'école d'Anvers.

La *Légende de sainte Anne*, le triptyque du musée de Bruxelles, est une œuvre peut-être plus pure que la précédente. Elle est tout harmonieuse et attrayante. L'harmonie, qui est composée de lilas, de verts, de blancs et de rouges est encore une fête pour l'œil, bien qu'elle ait été un peu affadie par des frottements exagérés. Quant aux figures, à leur arrangement, à la conception de la scène, tout cela est véritablement grand. Le tempérament viril de Metsys lui a fait retrouver une simplicité et une majesté qui ne rappellent rien moins que la partie supérieure du retable d'Hubert Van Eyck, en même temps que la grâce des figures de femmes et d'enfant ajoute à l'ensemble un charme introuvable ailleurs que dans Memling. Le panneau central représente la *Descendance apostolique de sainte Anne*. La Vierge et sainte Anne sont assises au centre avec l'Enfant Jésus. De chaque côté sont : à côté de la Vierge, Marie Cléophas avec ses enfants saint Jacques le Mineur, saint Simon, saint Thadée et Joseph le Juste ; à côté de sainte Anne, Marie Salomé avec ses deux fils saint Jacques le Majeur et saint Jean l'Évangéliste. Derrière ces personnages sont placés Alphée, époux de Marie Cléophas, et saint Joseph ; Zébédée, époux de Marie Salomé, et Joachim. Dans toute la peinture flamande on cherchera en vain quelque chose de plus imposant que ces personnages si simplement et si largement présentés, d'un si fier et si noble dessin. Les deux volets ne sont pas moins beaux, mais celui de droite est sublime : il montre la *Mort de sainte Anne*, splendides et graves accords où domine le rouge intense encore relevé de vert, harmonie que les anciens maîtres flamands ont employée souvent et hardiment sans jamais tomber dans la banalité. Voilà de beau et sobre drame sans exagération de mimique ou de physionomie : sainte Anne couchée dans ce grand lit tendu de rouge, entre la Vierge qui se penche vers elle et Jésus qui la bénit, tandis que Marie Salomé (ah ! la belle, la touchante figure !) agenouillée et pleurante au pied du lit, est une des plus étonnantes images de la douleur féminine. Nous ne vous parlerons pas du volet de gauche, l'*Ange annonçant à Joachim la grossesse de sainte Anne*, ni des revers des deux volets : *Les offrandes de sainte*

Anne et *L'offrande de Joachim*; mais on y trouverait les mêmes beautés, la même grandeur de sentiment et de facture.

Le *Peseur d'or et sa femme*, que nous possédons au Louvre, peut donner la plus complète idée de Metsys lorsqu'il est simple et parfait. C'est un excellent



COXCYE. — JÉSUS COURONNÉ D'ÉPINES.

morceau, non moins beau de matière que d'humanité, très supérieur aux diverses répétitions qu'en ont fait ses élèves ou Metsys lui-même et qui fait paraître insupportables les variations grimaçantes et alourdies par des exagérations de modes qu'on en fit pendant une partie du XVIe siècle.

Enfin parmi les œuvres notables de Metsys il faut encore citer *Jésus*, *la Vierge*

et saint Jean-Baptiste, au musée de Madrid ; un *Ecce Homo* à Venise ; son propre portrait et celui de sa femme aux *Uffizzi* de Florence ; et, parmi ses œuvres les plus belles, comme les plus belles aussi de la peinture flamande, la *Vierge et l'Enfant* du musée de Berlin. C'est une page de richesse, de tendresse et d'enjouement : la Vierge jeune, fine, délicieuse, vêtue d'un magnifique manteau rouge, tient à deux mains le petit enfant et l'embrasse sur la bouche ; rien n'a été imaginé, dans toute la peinture, de plus doucement maternel, rien n'a été exécuté avec plus de soin, de largeur et d'éclat. Et c'est sur ce chef-d'œuvre que nous nous séparons de Metsys, ayant de longues années à parcourir, de longues énumérations de peintres à subir, avant de retrouver un aussi grand maître.

Ces années, nous les parcourrons rapidement, ces peintres ne nous attarderont pas à l'analyse de leurs œuvres. On ne peut ignorer leurs noms, mais leurs œuvres, si pleines de curiosité qu'elles soient, et auxquelles il ne manque aucune sorte de talent, sauf celui que nous avons surtout à rechercher dans cet ouvrage, celui de frapper et d'émouvoir, ne devront point ralentir notre marche quand il nous reste à voir tant de chefs-d'œuvre. D'une manière générale, la même remarque servira pour tous : à défaut d'œuvres profondément humaines, d'œuvres *indispensables*, ils feront de beaux morceaux dignes de respect et d'attention quand ils écouteront l'esprit de leur race et s'en rapporteront au témoignage de leurs yeux ; mais ils ne produiront que des œuvres hybrides et sans caractère lorsqu'ils iront chercher très loin des moyens d'expression, et jusqu'à des façons de sentir qui seront, malgré la mode, en désaccord avec leur sol, leur vie, leur propre nature et le sang même que leurs pères avaient mis dans leurs veines.

Toutefois on ne devra pas oublier que cette générosité de race était si drue et si persistante, qu'elle se fit jour aux temps de pire abdication, dans les œuvres même les plus erronées, et qu'après la période d'assimilation, le vieil arbre qui n'était pas mort, poussa, grâce à la greffe elle-même, de nouvelles frondaisons et des fruits inattendus.

Un des premiers qui se présentent parmi les artistes de transition et qui donne d'autant plus frappant l'exemple de ce disparate, qu'il est en vérité un fort grand peintre, c'est Jean Gossaert ou Jean de Maubeuge, dit Mabuse. Il ne semblerait pas que ce fût le même artiste qui ait produit le portrait de *Jean Carondelet* que l'on peut voir au Louvre, si pieux, si simple, si nettement gravé, et telles compositions tourmentées, maniérées, dans leur cadre d'architectures compliquées, fatigantes à voir par leur trop de richesse. Pourtant le portrait de Carondelet est datée de 1517. Mabuse avait déjà fait son voyage en Italie, accompagnant Philippe de Bourgogne. Déjà il avait été à jamais dominé par l'influence italienne. Mais quand on regarde de plus près les tableaux dont nous parlons, on voit bien qu'ils sont de la même main, sinon de la même inspiration. Les beaux morceaux sont toujours visibles, et si le style est parfois affligeant,

la technique est toujours excellente. C'est que Mabuse (1470-1541) avait pu recevoir une robuste éducation flamande, qu'il avait pu prendre des leçons de Memling ou de Metsys, tout au moins bénéficier de leurs parfaites traditions avant d'aller, aux approches de la quarantaine, désorienter son goût en



COXCYE. — LA CÈNE.

Italie. De là l'antagonisme entre ses premières œuvres et celles qui suivirent son voyage, de là également la persistance de son éducation superbe au milieu même de la déroute de son style. Dans une de ses principales œuvres, *Jésus chez Simon le Pharisien*, qualités et défauts se présentent dans le plus curieux mélange. Dans le tableau d'*Adam et Eve* dont deux magnifiques exem-

plaires existent l'un à Berlin, l'autre à Hampton Court, éclate son tempérament puissant, sa grande science de la peinture et du modelé. La ferveur pour l'art italien y balance la fidélité au métier flamand : Rubens signerait presque ces deux admirables nus, et de fait, il n'y ajouterait presque rien, mais ce rien ferait l'œuvre purement flamande.

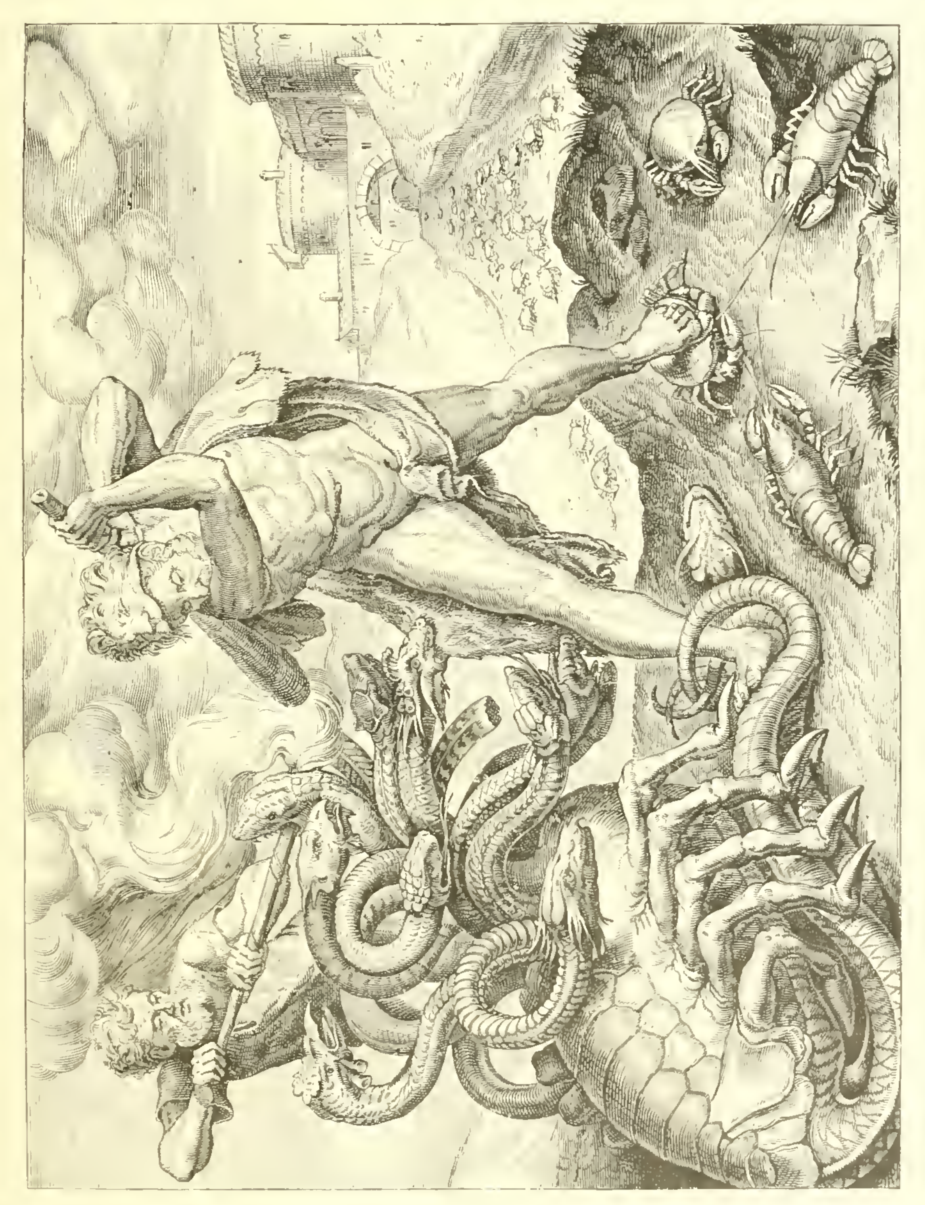
Gossaert a exercé sur l'art des Pays-Bas une influence considérable tant par l'exemple que par l'enseignement. Quantité de peintres voulurent à son imitation visiter l'Italie, et deux de ses élèves, Scorel en Hollande, Lambert Lombard en Flandre, contribuèrent plus que tous autres à jeter en pâture à l'Italie tout ce qui pouvait rester d'un peu de race chez leurs propres élèves. Quoi qu'il en soit, avec ses rares qualités de peintre, et malgré des travers laborieusement acquis, Mabuse pourra demeurer pour les artistes un sujet d'étonnement et d'étude, à la condition de ne prendre que juste ce qui doit être pris, mais il enrichira peu l'histoire de la pensée humaine.

Des peintres qui avaient, à Anvers, précédé Metsys et de ceux qui marchèrent timidement dans son sillage, il y a peu de chose à dire. Les premiers, comme Willem Decuyper, Jean Snellaert, etc., n'ont laissé que leur nom dans les registres de la corporation, les célèbres *Liggeren*. Les autres n'ont donné que des œuvres soignées mais sans grande portée. Les fils de Metsys, entre autres Jean, apparaissent sans caractère ; ses soi-disant continuateurs en ont trop. Le meilleur est Marinus Van Romerswalen qui a répété à satiété le sujet du *Peseur d'or et sa femme*, en compliquant les draperies, en hypertrophiant les coiffures, mais en conservant une assez grande finesse de matière ; de lui aussi sont des portraits et d'assez étranges figures de saints ermites, chenus et crevassés, ciselés ride par ride, dont un beau spécimen est à Berlin.

Doit-on bien considérer Jan Van Hemessen (1500-vers 1566) comme un continuateur de Metsys? En tous les cas, il en a continué surtout les défauts, mais c'est un bien curieux peintre. Hemessen (du nom de son lieu de naissance, Hemixen, village voisin d'Anvers), est le type du peintre exagéré en tout, en couleur, en dessin, en modelé, en expression. Il jongle perpétuellement avec des poids énormes, fait l'hercule, et son horreur instinctive de la simplicité le jette dans un perpétuel excès de virilité. De quoi faire dix bons peintres, et comme résultat final, seulement un peintre très curieux. Avec cela des dons de couleur et de touche, une imagination sans banalité, un esprit plus rude que brutal, plus lourd que grossier ; on dirait un paysan qui fait de la peinture, et il n'est pas médiocrement curieux de noter que notre Millet le tenait en estime, possédait même un tableau de lui. Ses œuvres les plus significatives sont à Munich (la *Conversion de saint Mathieu*, la *Bénédiction d'Isaac*, la *Sainte Famille*), et à Berlin (*La mauvaise société*). Mais le Louvre possède un fort complet spécimen de sa manière, un *Tobie rendant la vie à son père*, qu'on a le tort d'ex-

poser hors de portée de la vue et qui serait d'une réelle valeur d'enseignement.

Les peintres dont nous venons de parler et les divers qui nous restent à citer ne sont qu'en partie touchés d'italianisme comme Mabuse, ou même ne le sont



FLORIS. — HERCULE TERRASSANT L'HYDRE DE LERNE.

point, comme Josse Van Clève, un beau portraitiste (1491-1540) ou comme ce curieux Hemessen. Quelques peintres encore dont il reste des œuvres trop éparses pour qu'on puisse tracer de chacun une physionomie bien exacte, s'efforcent de conserver une sorte de peinture nationale, populaire, et quoiqu'ils disparaissent un peu dans la trop brillante lumière des « romanistes » leur rôle

n'en est pas moins bon et utile. Des paysagistes comme Jérôme Cock; des peintres d'intérieurs et de mœurs comme Abel Grimmer, François et Gilles Mostert, Beuckelaer, C. Molenaer, cherchent honnêtement, consciencieusement, ce que Téniers et Jordaens trouveront avec éclat et leur devront ainsi qu'à Brueghel. C'est en ce dernier que tous se confondent comme se déversent quantité de petits ruisseaux dans un large cours d'eau. Mais il est homme trop important pour que nous ne nous réservions pas de parler de lui tout à l'heure plus longuement.

Il doit être dit aussi que cette honnête et naïve fidélité à la race n'est pas éteinte partout et persiste, en certains artistes, ailleurs même qu'à Anvers. A Bruges, bien éteinte maintenant, Pierre Pourbus (1510-1583) exécute quelques-uns des plus beaux et des plus sévères portraits de l'école flamande (musée de Bruges) et fait souche de vrais peintres. Son beau père Lancelot Blondeel, architecte et peintre (1496-1561) avait donné les dessins de la merveilleuse cheminée du Palais du Franc, et grâce à l'atmosphère de Bruges conservait, bien qu'en pleine Renaissance et très épris lui-même du goût nouveau, des traditions de métier et d'esprit encore assez accentuées.

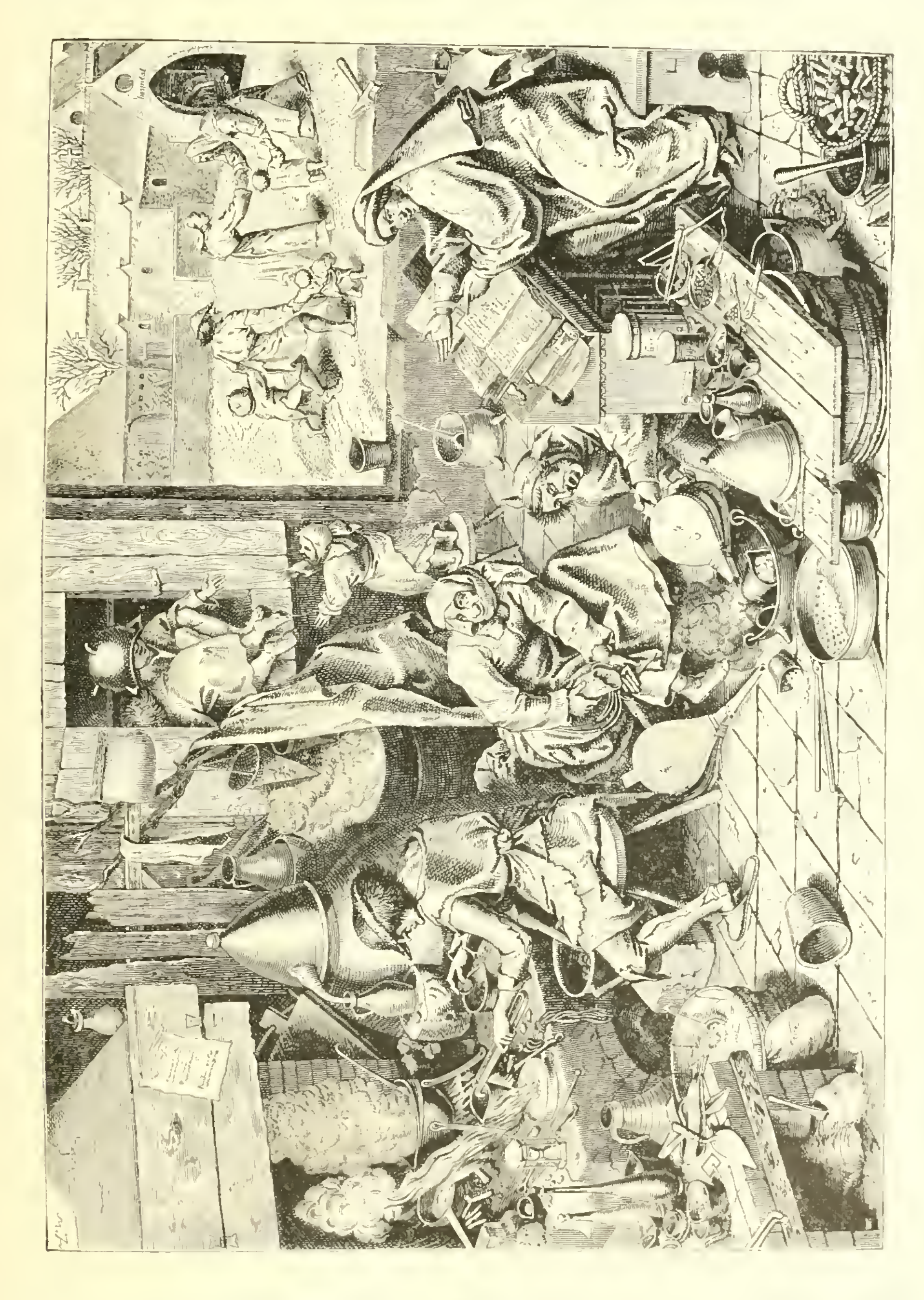
Ce n'est pas sans curiosité que l'on étudiera aussi en Flandre des peintres comme Vermeyen à Bruxelles, Josse de Monper à Anvers, les Conninxloo à Bruxelles et à Anvers, les Claëssens à Bruges, Bellegambe à Douai. Mais cette étude ressort déjà de l'érudition et elle amènerait quelque confusion dans notre précis.

Nous ne pouvons pas cependant, avant de passer aux italianisants tout purs, ne pas dire un mot de deux peintres curieux, caractérisés, et qui mieux que d'autres nous fournissent une transition très nette entre l'art purement flamand et celui qui va se corrompre d'exotisme : l'un est Herry Met de Bles à Liège et l'autre Joachim de Patinir à Anvers.

Joachim de Patinir ou de Patenier, demeure le plus important, maintenant que Herry Met de Bles est dépossédé d'un certain nombre d'œuvres qui lui étaient attribuées et qu'on lui marchande un peu de l'admiration que naguère on était près de lui témoigner.

Patenier était natif de Dinant et s'était fixé à Anvers où il se maria deux fois et mourut en 1524. Albert Dürer lors de son voyage dans les Pays-Bas, assista à son second mariage, en 1521. Voilà tout ce que l'on sait de Patenier; il ne paraît pas qu'il ait voyagé en Italie, mais ses relations avec Dürer, le temps même où il vécut, suffisent à lui avoir fait connaître l'art qui passionnait son contemporain Mabuse; quoi qu'il en soit, ses tableaux sont aussi peu italiens que possible. A la rigueur on pourrait dire qu'il doit à l'Italie le caractère accidenté des paysages montagneux où il place ses scènes; mais le pays même où il était né, qui est une des régions des plus mouvementées des Flandres et où les

sites atteignent parfois quelque grandeur, suffit tout à fait à expliquer cette tendance. L'importance donnée au paysage par Patenier, le bonheur avec lequel il



BRUEGHEL. L'ALCHIMISTE

le traite, sont les caractéristiques de sa manière. Chez lui, le paysage n'est plus un fonds lointain, c'est un cadre, un ensemble qui fait corps avec l'action. A travers mille détours et recoins, jusqu'au fond des plus fuyants horizons se déroulent de spirituels et vivants épisodes, tandis qu'au premier plan des per-

sonnages plus importants, tels que ceux de la *Fuite en Égypte*, sujet qu'entre tous il affectionna, sont traités avec beaucoup de charme et de soin. Un très curieux tableau du musée de Madrid, une *Tentation de saint Antoine*, terrible de couleur, exagérée de mimique, soit à la Metsys, soit à l'italienne, le montre sous un jour nouveau et saisissant, lorsqu'on n'a vu de lui que ces jolies *Fuites en Égypte*. Il en est une, à Berlin, qui est aussi jolie de couleur que mignonne de détails : la Vierge avec l'Enfant dans son giron, a près d'elle son paquet de hardes dans un mouchoir, un « baluchon » attendrissant, et tout près encore, bout sur quatre pierres une petite marmite ; et entre autres épisodes dans les fonds de paysage, se déroule dans un village un étonnant massacre des Innocents. Si la *Tentation de saint Antoine* de Madrid est un trait d'union entre les œuvres des primitifs et celles du vieux Brueghel, cette *Fuite en Égypte* en est un entre ces mêmes vieux maîtres et Téniers en personne.

Quant à Herry Met de Bles, il est compatriote de Patenier étant né à Bouvignes, près de Dinant. Il a plus d'une analogie avec lui dans l'importance donnée au paysage, dans le choix des sujets, etc. Mais il a plus de bizarrerie et aussi plus de laisser-aller dans la touche ; sa couleur est moins riante, elle a des duretés. Dans ces paysages et les monuments qu'on y rencontre, il serait plus aisé de trouver des traces de l'influence italienne, et il y aurait même certitude si quelque document venait accréditer la tradition qui le fait s'être déplacé en Italie, à Venise. Une *Tentation de saint Antoine* à Bruxelles, une *Fuite en Égypte* à Anvers permettraient de faire de très curieuses comparaisons de nuances et de tempérament dans les analogies étroites avec Patenier, si nous avions la place pour une telle analyse et si l'étude des artistes particulièrement curieux n'était pas forcément limitée ici par celle des très grands. Herry Met de Bles était également capable de peindre un très beau et très serré portrait comme les meilleurs maîtres, ainsi que le prouve le beau portrait de jeune homme du musée de Berlin, bien et dûment signé de la petite chouette que l'artiste avait adoptée pour marque. En somme, dans l'intervalle qui sépare Metsys de Rubens, si nous avions à rechercher ce qui concerne les plus originaux artistes du XVIe siècle après le grand Brueghel, on nous verrait, peut-être à tort, mais à coup sûr avec une sincère inclination, négliger pour Hemessen, Patenier et Herry Met de Bles, les italianisants et les romanistes les plus illustres leur nom fût-il Bernard Van Orley, Michel Coxeye, Lambert Lombard et Frans Floris !

Nous venons de nommer ceux qui à Bruxelles, à Liège et à Anvers personnifièrent le reniement des pures traditions flamandes et la frénésie de l'importation italienne. Bernard Van Orley (vers 1490-1542) est un des plus zélés propagateurs de la contagion. Il est allé à Rome, il a vu et admiré Raphaël ; il a reçu de lui quelques compliments ; il est chargé par Léon X, à son retour à Bruxelles, de diriger la traduction des cartons des *Actes des Apôtres* en tapisserie de haute

lisse, industrie flamande par excellence. Il ne se souciera désormais que de se rapprocher de la manière de Raphaël et des peintres italiens qu'il a pu voir. Méthodes de composition, virtuosités d'exécution, recherche inutile et puérile



BRUEGHEL. — BATAILLE DE PAYSANS.

des difficultés qui ne veulent rien dire, c'est là dedans qu'il se complaira par-dessus tout, et lorsque par certains côtés il demeurera flamand, ce sera à son insu, mais sa nature n'en jurera que mieux avec ses ambitions.

Les *Épreuves de Job*, le triptyque du musée de Bruxelles, montrent en même

temps ce qu'il y a en Van Orley de vigoureux et d'original, et ce qu'il y a d'affecté et d'insupportable. On constate là un collectionneur de raccourcis inattendus, de puérils tours de force, un désir d'élégance et de richesse lourdement retenu par une nature planturеuse. Et pourtant il y a là de belles parties ; l'œuvre est intéressante, passionnante même dans son ensemble. De même encore, dans les nombreuses peintures que possède de lui le même musée, le *Jésus-Christ mort pleuré par la Vierge et les saints* est d'une facture large et soignée, une œuvre saisissante malgré les visées raphaëlesques. Et voici encore un portrait, celui du médecin *Georges de Zelle* qui, par la sévérité de son dessin et la richesse de son harmonie : noir, rouge et vert, rehaussés de blanc, est digne des plus beaux temps.

Que penser d'un peintre qui demeure aussi bien doué et qui tient si obstinément à compromettre ses dons, d'un homme qui a tant de savoir et si peu de jugement, d'un homme qui a assez d'imagination et de souffle pour concevoir et exécuter les grands cartons des tapisseries des *Chasses de Maximilien* (une suite au musée du Louvre) et de la *Vie d'Abraham* (Hampton Court) et contraint cette imagination à n'enfanter que des pastiches? Il faut en penser ce que d'une manière générale et avec bien plus d'énergie encore nous pourrons dire des peintres qui surenchériront encore sur ces dispositions : c'est que dans une école telle que l'école flamande il faut considérer comme des dégénérés, par rapport aux ancêtres robustes et simples, ceux qui recherchent les difficultés pour elles-mêmes, sans autre but, et chez qui un savoir plus étendu ne sert qu'une pensée moins haute.

Une telle remarque ne saurait s'appliquer dans toute sa sévérité à Bernard Van Orley qui conserve des côtés de beau peintre, mais elle peut sans restriction retomber sur un de ses élèves, Michel Coxeye (1499-1592), qui mérita le surnom de Raphaël flamand. C'était une gloire aux yeux de ses contemporains, pour nous c'est sa condamnation. Quel que soit son savoir, il ne dégage que la froideur et l'ennui. On cite encore, mais sans connaître son œuvre, un autre élève de Van Orley, Pierre Coucke, qui voyagea également en Italie.

En même temps une autre source d'italianisme a jailli, nous le savons, de l'atelier de Mabuse ; elle s'égara jusqu'à Liège et revint, comme par une fatalité à Anvers même. Lambert Lombard avait été l'élève de Mabuse, et après diverses pérégrinations était allé se fixer à Liège, où Frans Floris vint lui demander des leçons, avant de compléter cette éducation en Italie et de revenir s'établir dans sa ville natale. De Lambert Lombard il ne reste guère que son élève et c'est trop.

Floris (1516-1579) ou Frans de Vriendt appartenant à la famille des Vriendt, aussi touffue que celle des Pourbus, des Van Orley, des Coxeye, familles nombreuses, fécondes en talents divers, souvent se greffant les unes sur les autres et se confondant en ramifications compliquées, Floris, disons-nous, fut hanté de Michel-Ange comme Van Orley de Raphaël, mais cette fois la hantise amena des résultats encore pires. Son grand tableau de la *Chute des Anges rebelles* est l'ex-

pression la plus complète de l'erreur où peut tomber un artiste quand il veut



BRUEGHEL. — LA RÉSURRECTION.

faire un chef-d'œuvre. L'erreur est double, car c'est déjà se tromper que d'avoir l'intention de « faire un chef-d'œuvre » et se méprendre plus gravement encore de croire qu'une œuvre de premier ordre peut sortir de l'imitation. Dans la

Chute des Anges ce sont des raccourcis aussi variés que dépourvus d'intérêt, des monstres qui ne font pas peur, un entassement de figures déjà conventionnelles, et le tout dans une gamme grisâtre que Frans Floris empruntait littéralement aux Florentins, sacrifiant ainsi volontairement la richesse que les Flamands du XVIe siècle les plus dévoyés s'efforcèrent encore de conserver intacte : la couleur. On peut appliquer les mêmes remarques au grand *Jugement dernier* du musée de Bruxelles qui contient comme par hasard, dans l'Enfer, quelques types ayant conservé un peu du caractère flamand.

Dans un assez petit tableau un maître hollandais dont nous parlerons un peu plus loin, Jérôme Bosch, a traité le même sujet, fantastiquement, en homme du Nord, qui se divertit aux fantaisies les plus extraordinaires de couleur, de dessin, et d'imagination. Ce tableau est au musée de Bruxelles. S'il était placé, au musée d'Anvers, à côté de la grande machine de Frans Floris, l'italianisant serait en peu de temps dépouillé de la gloire factice qu'il a encore conservée et qui ne lui fut pas ménagée de son temps.

Frans Floris fut en effet l'artiste admiré, le maître dont l'atelier était le plus connu. La plupart des Anversois célèbres dont il nous reste à faire mention ont été ses élèves : tels Martin de Vos, Lucas de Heere, Ambroise et Jérôme Francken.

C'est ici que commence à se manifester d'une façon frappante le phénomène vraiment saisissant d'assimilation dont nous avons si souvent parlé, et sur lequel nous ne craignons pas d'insister, tant il a d'importance dans l'histoire de l'art flamand. Frans Floris marque le point culminant de la hantise italienne. Sauf en quelques portraits, il ne songe qu'à Florence, et si dans ces portraits il paraît se montrer plus flamand que dans ses compositions, il faut remarquer que dans l'école italienne elle-même on a vu des maîtres, tels le Bronzino pour prendre un exemple contemporain et sans remonter aux plus illustres, produire en même temps des compositions affectées, et des portraits d'une sévérité, d'une tenue et d'une beauté de couleur qui forment le contraste le plus accusé. Or l'assimilation de l'éducation italienne commence à devenir visible chez les meilleurs élèves de Frans Floris. Si lui en a été absolument gâté et dénationalisé, eux supportent mieux ce régime. L'élément flamand, au milieu des luttes et des tiraillements perpétuels reprend peu à peu le dessus sans que l'élément italien soit éliminé. La couleur redevient ou demeure flamande. C'est ainsi que dans les tableaux des Francken, et notamment dans le *Martyre des saints Crépin et Crépinien*, de Jérôme Francken au musée d'Anvers, la froideur de couleur est moins grande, et l'action est au moins composée à parties égales de déclamation italienne et d'exubérance flamande. Dire que ce tableau curieux, qui représente les instruments de torture, poinçons, stylets, huile bouillante des chaudières, se retournant miraculeusement contre les bourreaux, est bien passionnant, serait exagéré ; mais n'oublions pas qu'il y a un long chemin à parcourir d'un Met-

sys à un Rubens, quoique maintenant nous soyons bien plus d'à moitié chemin.

D'autres élèves de Floris nous rapprochent encore davantage de l'immense



POURBUS. — PORTRAIT DE J. VAN DER GHEENSTE.

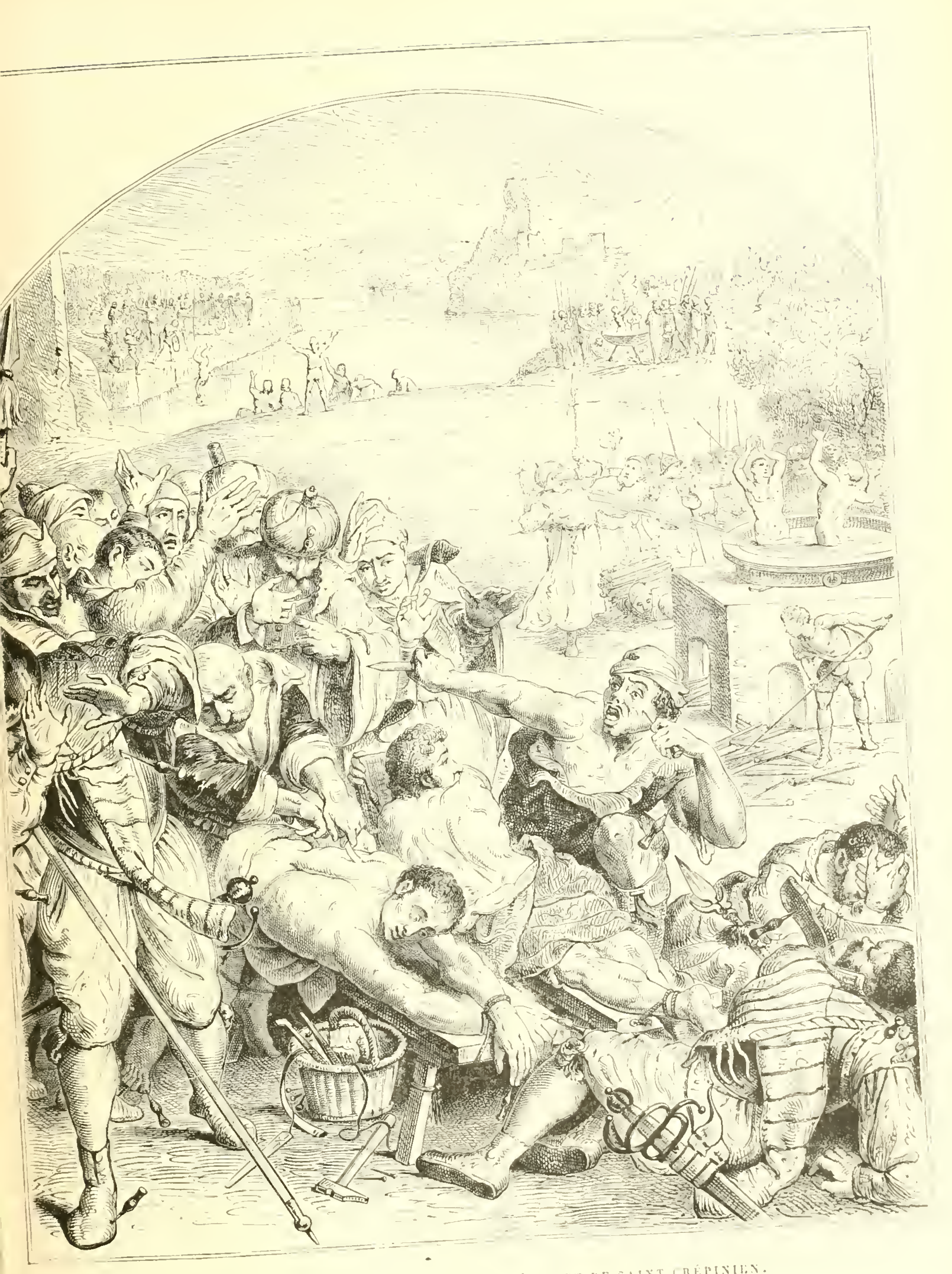
édifice que nous avions aperçu, deviné plutôt, à l'horizon, lorsque nous arrivâmes à l'œuvre de Metsys. Lucas de Heere (1534-1584), que nous avons nommé, est un de ceux-là : compositions de peu d'intérêt, beaux portraits. Plus important encore, Martin de Vos (1532-1603) dont le musée de Bruxelles possède

deux vraiment admirables portraits, deux volets de triptyque, l'homme vêtu de noir, la barbiche déjà blanche, la femme blonde encore, deux portraits qui plus que peut-être maints autres annoncent Rubens de la plus évidente et de la plus sonore façon. Rubens ne mettra plus que sa fougue, mais le langage est tout formulé et au complet. Et de Martin de Vos abondent au musée d'Anvers de grandes compositions, entre autres le vaste triptyque comprenant le *Baptême de Jésus-Christ*, *Saint Thomas* et la *Décollation de saint Jean-Baptiste*, œuvre capitale, d'une superbe couleur, d'un dessin hardi, d'une vive imagination, qui s'impose à l'étude des plus décidés adversaires de l'italianisme, et qui est véritablement tout ce que l'art flamand pouvait donner de plus proche de Rubens, — avant Rubens.

Or, est-ce par une grâce soudaine que cet art a été ainsi visiblement transformé de Floris à Martin de Vos? Est-ce même au sol flamand, à l'air flamand que l'on doit une telle action? En aucune façon et le mécanisne est tout autre. C'est auprès de Tintoret dont il fut l'élève après avoir été celui de Floris, que Martin a pris cette belle fougue et cette richesse. Seulement maintenant, l'inoculation est devenue moins dangereuse, l'habitude d'un langage nouveau est venue, et avec elle l'aisance qui semble tout transformer. Il suffit que les vertus de la race aient triomphé; elle comptera une richesse de plus, et cela deviendra d'une triomphale évidence avec Rubens.

On ne saurait en parlant de tous ces artistes qui vraiment conquièrent à l'école d'Anvers un grand intérêt, omettre Adrien Thomas Key, l'auteur d'admirables portraits de famille, la *Famille de Smidt*, volet subsistant d'un triptyque, au revers desquels est une *Cène*, paraît-il, extrêmement italienne. On ne voit pas, au musée, ce revers, mais on voit les portraits et c'est bien assez pour en éprouver une grande joie, car devant ces fortes et riches effigies, gravement et noblement peintes, profondes de couleur, simples et éloquentes de physionomie, on peut admirer la vitalité, la sève extraordinaire d'une école qui, après avoir subi de tels assauts du dehors, y trouve une énergie nouvelle, et rebondit sur l'obstacle qui aurait pu la faire mortellement trébucher.

Nous avons mesuré cet ample acheminement et nous devons nous convaincre que si la plupart des maîtres du XVI[e] siècle ne peuvent nous inspirer autant ou de si vives sympathies que ceux du XV[e] ou ceux du XVII[e], l'art flamand, entre Metsys et Rubens, ne s'éclipse pas, mais se transmute. Nous sommes actuellement si près de Rubens qu'il semble que rien ne puisse plus nous retenir d'aborder tout de suite l'homme dans l'éclat duquel tout semble disparaître. Pourtant il y aurait encore avant lui quelques peintres à nommer, à étudier même, ne fût-ce que ses propres maîtres. Pour ceux-ci, il sera temps encore de parler d'eux lorsque nous parlerons de lui. Mais il reste un homme de premier ordre, un artiste exceptionnel qui semble tout d'abord ne se rattacher à aucun de ceux que nous avons



FRANCKEN. — MARTYRE DE SAINT CRÉPIN ET DE SAINT CRÉPINIEN.

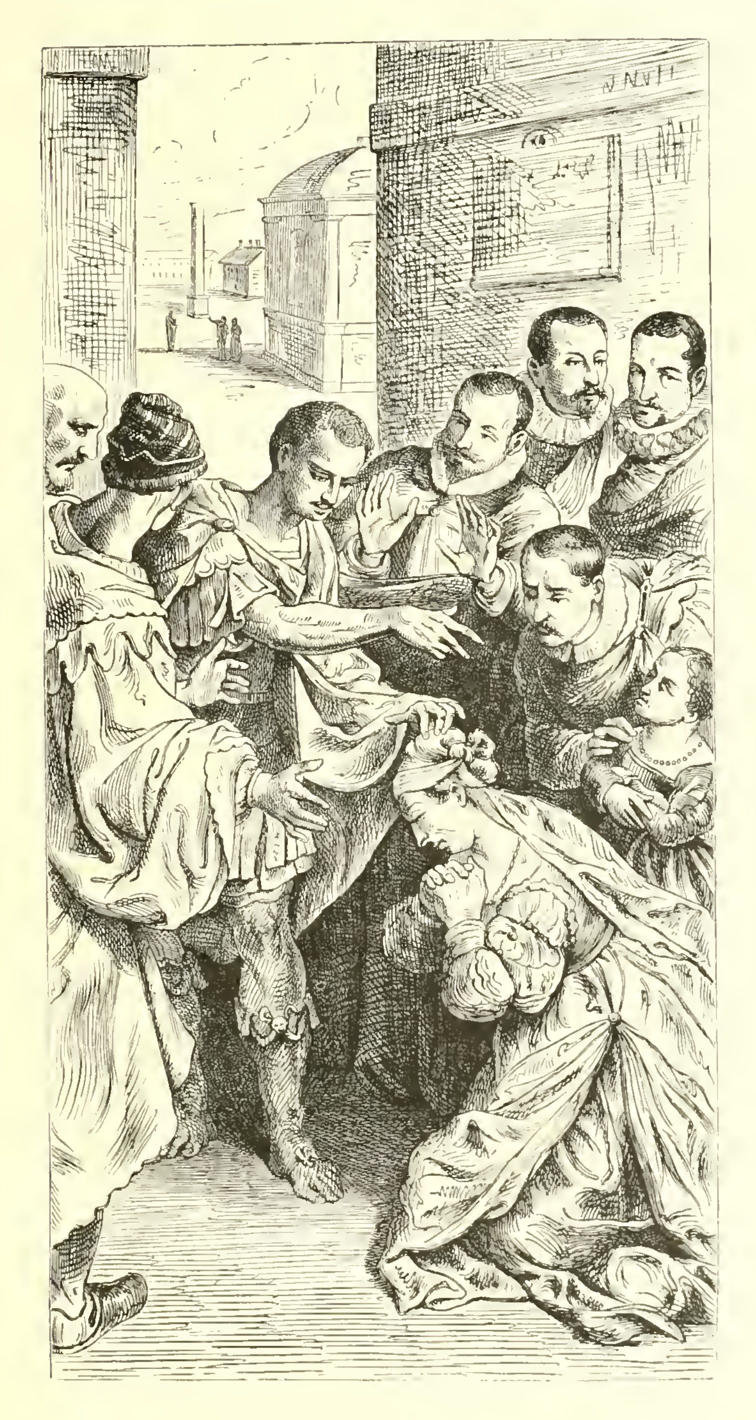
vus ; puis dans un chapitre suivant, à analyser un ensemble de phénomènes intimement liés à tout ce qui précède.

L'artiste c'est Pierre Brueghel, un des hommes les plus étonnants de l'art flamand. Nous dirions un des plus « indépendants » si ce mot n'était un terrible anachronisme, et ne renfermait une idée fausse, dans l'acception où l'on le prend aujourd'hui. En réalité, si grand qu'il soit, un maître dépend toujours de quelqu'un ou de quelques-uns de ceux qui l'ont précédé. S'il manifeste en réalité quelque indépendance, c'est dans le choix même de l'influence qu'il subira. Mais la sorte de dot qu'il aura ainsi reçue, il la fera librement et richement fructifier, et ce sera là une autre et véritable forme de l'indépendance.

Brueghel avait tout trouvé dans les peintres qui vinrent avant lui, les sujets, la langue, et le métier, mais ce qui le rend admirable, c'est que de tout cela il a fait quelque chose de personnel et de neuf. Les sujets, c'étaient les scènes familières ou fantastiques, l'observation des mœurs, ou la transformation du réel et plus exactement sa déformation. De tout cela, il existait avant Brueghel de nombreux exemples qui le séduisirent. Pour n'en prendre qu'un petit nombre de types, les deux petits compères dans le Van Eyck du Louvre, la *Vierge au chanoine Roslin*, ou, encore plus tard les deux bourreaux de saint Jean et les deux rustres au pied de la croix, dans le grand triptyque de Metsys, suffisent à montrer combien souvent l'observation familière et narquoise se nichait dans les coins des plus sévères œuvres. Mille autres exemples de ce genre pourraient être relevés dans tous les grands Primitifs flamands ; c'est même comme une marque spéciale. Mais il existait, indépendamment de cela, toute une littérature populaire de peintures de kermesses, de scènes de champs ou de rues, de cabarets ou de ménage. Brueghel reprenait donc tout cela et l'amplifiait, le grandissait jusqu'au style, sans le figer dans la convention, et là est une de ses vertus. Quant aux sujets fantastiques, aux tentations de saints par mille monstres burlesques plus encore que terribles, aux figurations allégoriques et bizarrement fourmillantes des péchés capitaux, du jugement des damnés, de la révolte des anges et de leur chute, c'est le moyen âge tout entier qui en fournissait aux artistes un choix encore trop touffu et trop abondant, des variations multipliées à l'infini. Un des derniers maîtres du xve siècle, que nous avons déjà nommé et que nous allons revoir tout à l'heure dans une autre contrée, Jérôme Bosch, avait popularisé ces choses essentiellement populaires. Brueghel n'eut qu'à prendre telles quelles les formules que ce vieux peintre avait à son tour adaptées à son goût et à sa vision.

Nous avons parlé également de la langue, trouvée toute prête, et par là nous voulions dire l'agencement des scènes, l'expression par le mouvement, la disposition des personnages dans des intérieurs ou des paysages ; nous n'avons pas à résumer et par suite à répéter tout ce que nous avons dit à ce sujet. Nous avons vu en effet comment tout cela s'était peu à peu modifié, enrichi, assoupli,

comment par exemple, les lointains fonds de paysages avec scènes, entrevus



FRANCKEN. — SAINT SÉBASTIEN GUÉRISSANT ZOÉ.

par les fenêtres ou les arcades, dans les tableaux de Memling, étaient passés du

premier plan dans ceux de Patenier ou de Herry Met de Bles, puis la définitive rupture, dans les tableaux de Bouts, avec l'ancienne et grandiose symétrie.

Enfin reste le métier lui-même, c'est-à-dire la science du dessin et de la couleur. Pour ne point parler des Van Eyck ni de Memling, le maître que nous venons de nommer, Thierry Bouts, était allé aussi loin qu'alla Brueghel dans la richesse des tons, dans leur savante opposition, dans leur harmonie générale, dans l'audacieux enlèvement des couleurs sonores sur un fond uni ou neutre, ce qui est le triomphe de Brueghel.

Or, est-ce que tout cela diminue l'importance de notre artiste? Rien n'est plus loin de notre pensée. Brueghel demeure un des colosses de l'art flamand, ne fût-ce que pour les trois raisons qui suivent. Il a magnifiquement mis en œuvre les matériaux qu'il trouvait amassés; ayant voyagé en Italie, il n'en subit pas le moindre trouble ; enfin s'il avait beaucoup reçu il a encore plus donné et transmis.

Il était né à Brueghel, près de Bréda, en 1524. Le nom de son village devint pour l'histoire, le sien et celui de sa postérité. Anvers fut le pays où il fit ses études, sous la direction de Pierre Couck puis de Jérôme Cock. A Anvers encore il fut reçu membre de la gilde de Saint-Luc en 1551 ; il y revint habiter après ses voyages en France et en Italie. Enfin c'est à Bruxelles qu'il se maria et que s'écoulèrent les dernières années de sa vie, de 1563 à 1569. Voilà tout ce dont il faut et il suffit de se contenter sur sa vie. Les fables et les légendes sur ses fréquentations d'ivrognes, ses promenades incessantes dans les endroits où les choses les plus édifiantes sont les buveries et les batteries, tout cela ne présente ni intérêt, ni importance, ni même vraisemblance. Elles sont assez réfutées et rendues puériles par son œuvre seule, qui, étant considérable, suppose une vie laborieuse, maîtresse d'elle-même, une grande dignité de pensée, et une grande force de philosophie, car on ne peut ni bien décrire, ni bien peindre ce que l'on subit, et ce que l'on ne domine pas de très haut.

Depuis peu de temps l'on voit au Louvre une des peintures qui peuvent le mieux donner idée de Brueghel. C'est le fort beau tableau de la *Parabole des Aveugles*, répétition à l'huile d'une détrempe qui est au musée de Naples. L'ampleur du dessin et du mouvement de cette file d'aveugles qui, se tenant les uns les autres, vont tomber à la queue-leu-leu dans le fossé ouvert sous les pas du premier ; la conception extraordinaire de ces têtes aux yeux éteints, à la fois réelles et rêvées ; la beauté de l'harmonie en vert, gris, brun et rouge ; le magnifique paysage si puissant, si vaste, si rehaussé de détails imprévus ; voilà qui montre un grand homme et un grand peintre.

Il faudrait citer encore bien d'autres œuvres, le beau *Massacre des Innocents*, du musée de Bruxelles, scène rustique d'un incroyable mouvement, qui se passe dans un village en hiver, les personnages se détachant avec intensité sur la

neige; la répétition de ce même tableau au musée de Vienne, le plus riche de tous en œuvres du vieux Brueghel; la *Bataille de Paysans* du musée de Dresde, et l'extraordinairement fantastique *Triomphe de la mort*, du musée de Madrid. Dans toutes ces œuvres règnent un dessin aussi aisé que fort, une couleur qui allie la distinction et la franchise et arrive à la puissance par la simplicité, enfin une observation humaine, un sens du comique, de la douleur, de la joie, des misères morales et physiques, que l'on ne saurait retrouver que dans les plus grands philosophes.

L'œuvre de Brueghel ne pourra être résumée ici qu'en ces quelques traits; autrement c'est une longue étude qui serait nécessaire, mais elle aboutirait comme ces lignes à cette conclusion qu'il fut un des plus grands peintres flamands, en ce sens que c'est lui qui a le plus puissamment reçu et condensé les qualités de la race, transmis parfaitement pur, définitif et enrichi, l'héritage qu'il avait reçu de ses pères. Téniers, Jordaens, Rubens lui-même, un grand nombre de peintres hollandais puiseront plus ou moins à cette source. On n'en saurait trouver dans toute la peinture des Pays-Bas de plus abondante et de plus cordiale.

CHAPITRE VII

Les origines de l'art hollandais. — Elles sont inséparables de celles de l'art flamand et présentent jusqu'à une certaine époque les mêmes phénomènes — Rareté des documents. — Engelbertsz, Lucas de Leyde, Cornelisz Van Oostsanen. — Jérome Bosch. — Jan Scorel. — Les italianisants — Les exceptions : Pieter Aertsen. — L'assimilation : Antonio Moro.

Les origines de l'art hollandais sont intimement liées à celles de l'art flamand. Les mêmes phénomènes s'y manifestent à peu près aux mêmes époques, et si les circonstances à un moment (celui-là même où s'arrête le chapitre précédent) les séparent nettement, créent des différences profondes entre eux, il subsiste des ressemblances encore saisissantes après la séparation. Quels aspects différents ils montreront alors, c'est ce que le reste de cette étude fera savoir. Mais dès maintenant nous devions, après l'avoir menée jusqu'à ce qu'on appelle la « grande époque » de l'art flamand, revenir à ce qui a devancé la « grande époque », mieux nommée, de l'art hollandais. Autrement nous serions entraînés de Rubens à Van Dyck, de Van Dyck à Jordaens, à Téniers, à tous les autres enfin, jusqu'au bout de l'école flamande, et il nous faudrait alors commencer à parler de la Hollande comme d'une inconnue quand la Flandre ne nous laisserait plus rien à dire.

L'inconvénient de cette méthode serait de faire deux tableaux distincts de ce qui en vérité n'en forme qu'un, de dédoubler ce tableau, mettant d'un côté les lumières, de l'autre les ombres, de l'un tels personnages, de l'autre ceux qui les rappellent ou leur correspondent, lorsqu'au contraire on souhaiterait avoir de telles qualités d'ordre et de lucidité, que l'on pût toujours et pas à pas embrasser toutes les parties de cet ensemble.

D'autre part, et comme conséquence même de cette étroite correspondance et de ces analogies de formation entre les deux écoles, tout ce que nous avons déjà dit de la première nous permettra d'être plus bref sur les origines de la se-

conde et de réserver des analyses plus détaillées pour le moment où les nuances seront devenues plus accentuées, les tempéraments plus divers et plus opposés.

Les deux idées qui domineraient une étude complète de toute la première partie d'une histoire de l'art en Hollande seraient les suivantes. D'abord qu'il n'y a pas là, plus que dans le pays voisin, d'improvisations brusques et de grands hommes sans devanciers. Puis, que par un phénomène déjà étudié, la race est si



LUCAS DE LEYDE. — LE CHIRURGIEN.

forte et si vivace, qu'elle retrouve également, comme l'autre, une nouvelle et profitable nourriture dans cela même qui aurait pu faire sa perte.

Mais ces expériences-là ne sont pas sans danger, et, en tous les cas, elles ne se renouvellent pas deux fois. Disons tout de suite, puisque la Hollande nous en fournit l'occasion, que l'Italie qui ne lui fut pas mortelle à la première assimilation, loin de là, Antonio Moro et Rembrandt nous le prouvent, lui fut au contraire, irrémédiablement fatale au second coup. C'en est, pour le moment, assez dire sur ces indications générales et ce sont les faits qui vont nous les confirmer.

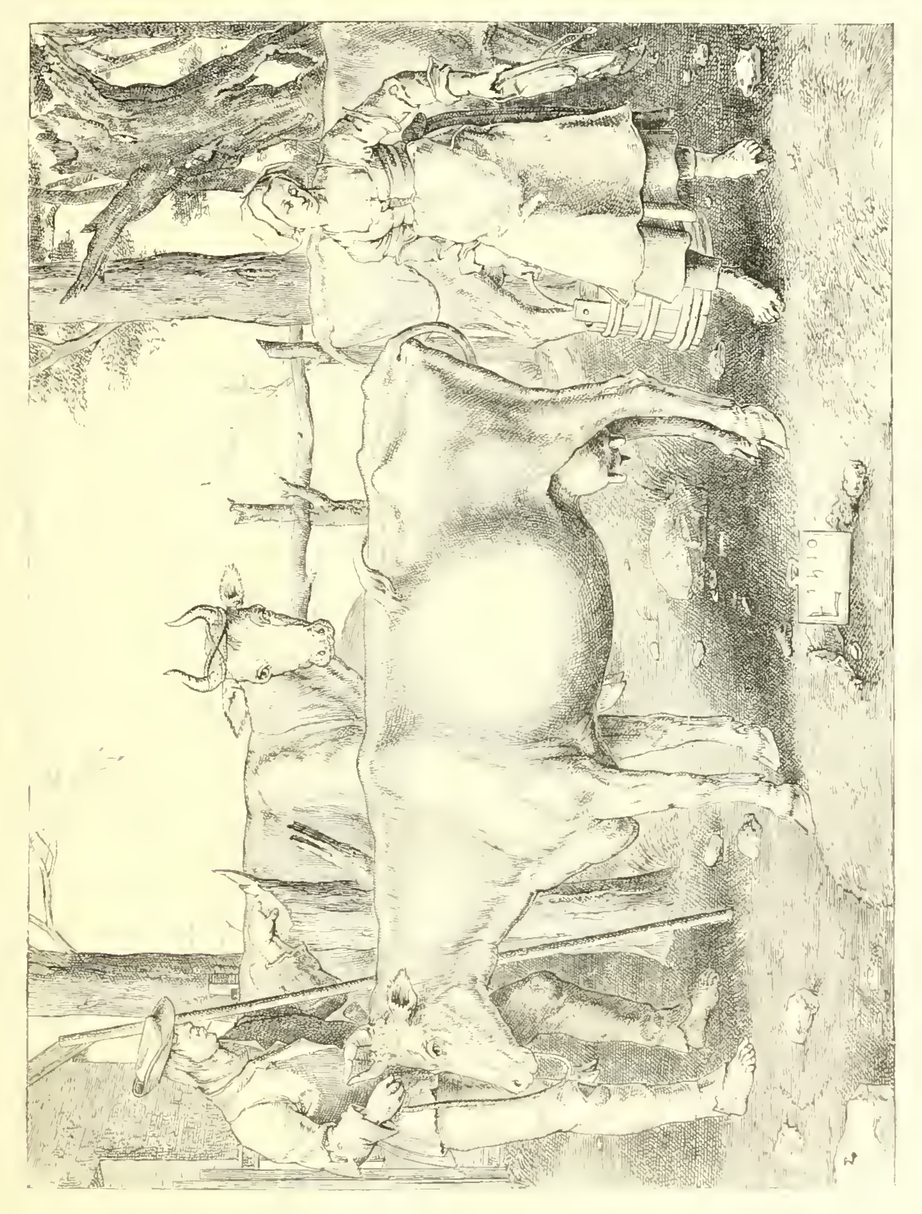
L'antiquité des origines de la peinture hollandaise n'est plus douteuse, et c'est à partir du x[e] siècle que l'on retrouve sinon des documents parlants, du moins des témoignages de l'activité artistique qui régna à Maestricht, à Roermond et autres grands centres d'architecture, de sculpture, de peinture sur verre, et de peinture murale.

On est d'ailleurs fort en peine de dégager, des documents même de beaucoup postérieurs, les traits caractéristiques d'une tendance, l'orientation d'une école. L'auteur d'une judicieuse thèse sur les origines de l'art hollandais, M. A. Pit signale, dans les peintures murales de l'église de Gorinchen qui dataient du XIII[e] siècle et dont il ne reste plus que des fac-similés, un désir d'observation, un goût de réalité familière, des essais de paysage, l'interprétation gaie de l'animal, par exemple dans une scène de l'histoire de Noé. Nous avions également remarqué au musée d'antiquités d'Amsterdam, de belles et importantes figures drapées du XIV[e] siècle, et nous les retrouvons citées dans ce travail; mais elles n'offrent pas, malgré leurs qualités de style, d'autres traits qui les distinguent des peintures flamandes ou françaises de la même époque. Enfin, il y a toute une étude à faire et que nous ne pouvons aborder ici, de ce que les miniatures de manuscrits divers et de missels peuvent garder d'indications relatives à la peinture proprement dite, dont si peu de monuments subsistent.

Cette étude a montré et montrera encore au prix de quelles lentes et successives acquisitions une école finit par avoir conscience d'elle-même, de combien d'inconnus sont formés les premiers artistes dont le nom commence à être connu. Nous sommes déjà au XV[e] siècle et la Hollande ne nous apporte encore qu'un bien petit nombre de noms et d'œuvres. Le premier nom de peintre qui nous ait été conservé célèbre et honoré, c'est celui d'Aalbert Van Ouwater, mais on ne connaît rien, parmi les anciennes peintures qui semblent être de son temps, qui puisse lui être sérieusement attribué. Vient ensuite Geertje ou Gerrit Van Sint Jan, dont le musée de Vienne possède deux beaux panneaux de triptyque et le musée d'Amsterdam une allégorie sur le Sacrifice expiatoire de Jésus. Déjà on peut y remarquer une certaine aisance, une sûreté dans l'arrangement, une ampleur dans les draperies, qui annoncent une école bien près d'entrer en pleine possession d'elle-même.

Aussi, quand nous arrivons au premier peintre hollandais vraiment illustre et se présentant avec des œuvres authentiques et importantes, ne sommes-nous pas surpris, bien que nous ayons franchi de longues périodes obscures, de constater que ses œuvres vont à peu près de pair avec celles que nous avons étudiées en Flandre à l'époque correspondante. Ce peintre c'est Cornelis Engelbertsz, né à Leyde en 1458, mort en 1533. Nous devons, au milieu du XV[e] siècle, rappeler Thierry Bouts, qui par sa naissance à Haarlem pourrait être rattaché à l'école hollandaise, mais que sa carrière place comme nous l'avons vu

dans l'école flamande. Toutefois peut-on dire que Bouts, malgré son éducation flamande, ne devait rien à sa propre race? Ne peut-on pas voir dans cette action introduite par lui dans les compositions, et révélant un sens tout particulier de



LUCAS DE LEYDE. — LA LAITIÈRE.

la vie *réelle* plutôt qu'imaginée, ne peut-on pas voir aussi dans l'espèce de chaleur sombre de son coloris, dans la richesse de sa pâte, quelques-unes des qualités qui distinguent les vrais hollandais? Ce sont là des questions de délicate analyse qui confinent presque à l'arbitraire des sensations personnelles.

Cornelis Engelbertsz est représenté au musée de Leyde par deux beaux et importants triptyques : une *Crucifixion* et une *Descente de croix*. La composition

de ces deux œuvres est riche et fougueuse, la couleur en est vraiment puissante. Quant à l'expression dramatique, elle est sans doute plus violente que profonde, mais elle est pleine de sincérité et de conviction. Il y a d'ailleurs des figures vraiment belles et saisissantes, telles que celle du Christ tout sanglant dans la première de ces œuvres, et que les graves et touchantes figures de saintes peintes sur l'extérieur des volets de la deuxième.

Les trois fils de Cornelis Engelbertsz, Cornelis, Luc et Pieter furent également des peintres réputés, mais on ne connaît rien d'eux, tandis qu'un de ses élèves non seulement continue son œuvre, mais le dépasse encore en talent et en célébrité : Lucas de Leyde (1495-1533). Comparé aux peintres flamands du



JAN VAN SCOREL. — PORTRAIT.

même temps, Lucas de Leyde apparaîtrait peut-être un peu faible et léger, à cause de ses dons même de vivacité et de facilité. Il se montre excellent peintre quand il fait de la gravure, et graveur plein de brillant quand il fait de la peinture, nous voulons dire par là que sa pointe fait naître la couleur, le mouvement, et la vie d'une façon merveilleuse, mais qu'en peinture il se contente de moyens un peu rapides et sommaires.

Lucas de Leyde fut l'ami d'Albert Dürer qui le tint en profonde estime et auquel les contemporains l'égalèrent. L'œuvre de Lucas de Leyde a trop souffert du temps pour qu'aujourd'hui nous puissions faire la comparaison en toute équité. En réalité nous ne possédons plus du peintre hollandais de morceaux qui puissent même approcher des grands portraits ou des principales figures du peintre de Nuremberg, et pour le grand triptyque du *Jugement dernier*, conservé au musée de Leyde, il paraîtrait certainement, malgré ses belles qualités, incon-

sistant et vide auprès des tableaux de Dürer, si profondément calculés, si remplis, si gravement équilibrés, et dont chaque figure est aussi soigneusement exécutée que celles de Lucas paraissent enlevées insouciamment. Il faut donc



JAN VAN SCOREL. — LA MORT DE LA VIERGE.

conclure que si l'enthousiasme des contemporains était justifié, nous manquons d'éléments pour y souscrire autrement que de confiance.

La vie de Lucas de Leyde est connue ; c'est celle d'un enfant gâté. Il est fêté, apprécié, richement payé et obtient la faveur des plus grands personnages ; puis il voyage en Hollande et en Flandre, se lie avec Mabuse, séjourne à Anvers

et revient à Leyde pour mourir épuisé de plaisir et de fatigue, se croyant empoisonné par les peintres ses rivaux, pour ne pas dire par Mabuse lui-même. On voit que sa vie est aussi impromptue que son œuvre est prime-sautière. Ses relations avec Dürer et Mabuse n'autoriseraient pas suffisamment à le considérer comme un des introducteurs de l'élément italien en Hollande, mais d'un autre côté les nombreuses peintures de la vie familière qui avaient été tentées avant lui, empêchent encore plus, en conscience, de l'appeler le créateur de la peinture de genre.

Dans ces conditions, et quelque remarquables que soient les œuvres éparses qui nous aient été conservées, on juge mal de l'influence que Lucas de Leyde a pu exercer sur l'art de son temps, ou même la juste place qui peut lui être assignée dans l'art des Pays-Bas. D'ailleurs il mourut trop jeune, se dépensa trop et vagabonda trop pour avoir créé une école. S'il a la couleur, la vie, la verve, un certain sens du mouvement et de la physionomie, d'autres l'avaient précédé qui se présentent à nous avec une personnalité plus solide et plus fortement accentuée et dont l'apport à l'art hollandais peut être considéré comme plus important.

Parmi ces devanciers, les plus importants sont Jérôme Bosch, Mostaert et Jacob Cornelisz Van Oostsanen, ils ont des personnalités très tranchées, fort différentes entre elles, et fort différentes de celle de Cornelis Engelbertsz.

Maître Hieronymus Bosch, à la plupart de ceux qui passent dans les musées pour y trouver des amusements plutôt que des leçons, paraît simplement un homme bizarre et baroque, un inventeur de visions biscornues, d'œuvres fantaisistes, qui peuvent être examinées avec une bienveillance légèrement nuancée de pitié, car *ce ne sont pas des choses sérieuses*. C'est se méprendre à la fois sur l'art, sur l'œuvre et sur l'homme. Bosch est un des artistes les plus graves et les plus élevés qui soient; c'est un des hommes qui dans l'invention montrèrent une pensée profonde, un goût puissant et sévère, et, dans l'exécution une force et un savoir merveilleux. Parler aussi vivement à l'imagination par des formes étranges, suggérer les idées les plus terribles ou les plus hilarantes, et souvent les deux à la fois, par des objets indéfinissables, qui ne se rencontrent nulle part et pourtant sont voisins des choses réelles, formuler en traits arrêtés, en couleurs vives, ce qu'il y a de fuyant, d'insaisissable, dans l'imaginaire, et faire que non seulement cela ne lasse pas l'esprit au bout de quelques secondes comme un bégaiement puéril, mais encore que l'imagination du spectateur se reconnaisse dans l'imagination de l'artiste, qu'elles aillent à la rencontre l'une de l'autre et s'accrochent puissamment, rien que cela serait le fait d'un grand inventeur et d'un grand artiste.

Mais ce ne sont pas encore là les seules qualités du vieux peintre; ne le prendre que pour un surprenant visionnaire ne suffit pas : ses trouvailles sont aussi des actes de volonté et de calcul, et c'est cela qui est vraiment rare et vraiment beau en art. Tout a sa fonction dans un tableau de Bosch, comme plus tard

dans les magnifiques recommencements qu'en fit Pierre Brueghel. A cet



JAN VAN SCOREL. — SAINTE CHRISTINE ET SAINTE GUDULE.

égard, le petit tableau du musée de Bruxelles, la *Chute des Anges rebelles*, est un véritable chef-d'œuvre. Il est magnifique de matière, d'imagination et de composition. Saint Michel, accompagné de deux anges armés d'épées,

domine, pourchasse la tourbe des révoltés en train de se métamorphoser en monstres étranges. On suit cette métamorphose en même temps qu'on est entraîné par le mouvement tourbillonnant : chez la plupart la transformation est accomplie. Ce sont des homards fantastiques, des êtres velus, des poissons extraordinaires, des madrépores volants, aux queues formées de perles de corail comme vivantes, tout cela s'arrangeant admirablement, avec une aisance dans le cocasse, un naturel dans le surnaturel. Certains de ces monstres sont inoubliables, entre autres dans le bas du tableau, un petit ange dont la tête a conservé la forme humaine, une tête d'enfant presque gentille, avec une expression vicieuse, mais comme étonnée de ce qui arrive. Le même musée possède aussi une *Tentation de saint Antoine* infiniment curieuse. Ces deux œuvres sont vraiment remarquables par la beauté de la peinture, la richesse et la transparence de la matière, et la *Chute des Anges rebelles* surtout a quelque chose à la fois de solide et de précieux. Mais c'est au musée de Madrid que sont les plus nombreuses œuvres du vieux maître. Il y a là des *Tentations* en nombre, toutes plus bizarres les unes que les autres, avec ces créations si saisissantes de paysages où les maisons, les arbres, tiennent de l'animal, et réciproquement, et où le vertige est si bien ordonné. On y voit aussi un certain *Paradis terrestre* dont la faune et la flore déconcerteraient le plus illustre paléontologue. Mais une œuvre est là qui achève de faire comprendre Hierosme Bosch, et démontre à merveille ce que nous disions de la noblesse et de la gravité de son esprit, de la grandeur de son dessin et de la beauté de sa matière, une belle *Adoration des Mages*, un triptyque digne des plus beaux maîtres que nous avons étudiés. Les deux volets sont consacrés aux portraits des donateurs assistés l'un de saint Pierre, et l'autre de sainte Barbe : le paysage, au delà de ces belles et simples figures, s'étend à perte de vue ; les paysages de Rubens ou de Rembrandt accuseront plus tard une plus brillante souplesse, ils ne seront pas plus vastes. Quant à la scène principale, elle se passe en avant d'une chaumière rustique, humble et délabrée ; la Vierge, les mages, sont d'une belle tenue, d'une ingénuité charmante, et l'on se divertit à l'épisode gaiement traité, de paysans qui montés sur le toit, regardent curieusement par les trous du chaume la bonne Vierge, l'Enfant et ces puissants seigneurs ; et par derrière la chaumière, c'est encore un superbe paysage, avec Jérusalem à l'horizon.

Ayez donc pour Jérôme Bosch, non pas l'indulgent sourire que l'on croit devoir aux artistes du rire, mais le respect que l'on doit vraiment aux maîtres puissants et originaux.

Jean Mostaert est plus difficile à définir étant données la dispersion et l'incertitude de son œuvre. Il est né en 1474 à Haarlem, et il y est mort en 1555. Il resta dix-huit ans au service de Marguerite d'Autriche et fut gentilhomme de sa maison. Il exécuta de nombreux portraits sans préjudice de très importantes

compositions, dont beaucoup furent détruites lors de l'incendie de Haarlem. Le musée de Bruxelles possède trois œuvres qui permettent d'apprécier son grave et généreux talent : une *Adoration des Mages*, puis deux *Épisodes de la vie de saint Benoît.* La première est une superbe et vigoureuse peinture qui a été successive-



JAN VAN SCOREL. — LA FUITE EN ÉGYPTE.

ment attribuée à Jan Van Eyck et à Gérard David, tant elle est puissante, largement composée, d'un grand dessin et le paysage remarquablement exécuté. Les deux autres tableaux sont d'un sentiment charmant, tout en demeurant d'une riche couleur et d'un dessin solide ; il y règne encore toute la sève des Primitifs, et déjà, dans la façon de comprendre une scène intime, de traiter les accessoires,

s'annoncent les spéciales qualités des grands peintres d'intérieurs du XVII[e] siècle. Nous voulons parler surtout de cet épisode du miracle de saint Benoît connu sous le nom du *Tamis brisé* et souvent traité par les anciens peintres. Le thème est si aimable et simple de cette nourrice du bon saint, plongée dans la consternation pour avoir brisé un crible, et du saint qui se mettant en prières obtient aussitôt que les parties brisées se rejoignent! Un peintre comme Mostaert en a tiré le parti le plus touchant, et on ne saurait dire avec quelle bonne grâce et quelle honnêteté il a minutieusement peint cet intérieur de cuisine, les beaux personnages, le paysage aperçu par une fenêtre. On connaît encore, de Mostaert ou avec des attributions assez probables, une *Adoration des Mages* à Lubeck, une *Présentation au Temple* et une *Fuite en Égypte* à Munich, à Anvers les *Juges intègres*, cortège de personnages fortement caractérisés, une *Vierge et l'Enfant* à la National Gallery. Nul doute que si l'on arrive à mieux connaître ce maître, à déterminer des caractères, à découvrir des documents assez précis pour lui restituer ses œuvres dispersées, on ne se trouve définitivement en présence d'un des vraiment beaux maîtres de l'art des Pays-Bas.

Avec Jacob Cornelisz Van Oostsanen (1480-1533), nous sommes en présence d'un peintre tout différent des deux précédents. Autant Bosch est délibéré et exubérant, Mostaert riche et ample, autant Jacob Cornelisz est prudent, contenu, presque froid; son dessin est patient, naïf et pincé, sa couleur brillante, mais sèche. Mais les deux très curieuses œuvres du musée de La Haye, *Salomé avec la tête de saint Jean-Baptiste* et le triptyque de *Salomon* accusent une étrange volonté, une conception originale, et comme une heureuse gaucherie, attestent une sincérité rare. Les oreilles, les pieds des personnages, sont d'une étrange naïveté, mais le caractère des têtes, la bijouterie des costumes, ont quelque chose de hardi et de saisissant. On a comparé Cornelisz à Metsys. Peut-être trouverait-on à la rigueur, quant à la recherche de l'énergie, quant au caractère serré de quelques têtes de femmes, certaines analogies entre le peintre d'Amsterdam et le maître d'Anvers, mais elles s'arrêteraient bientôt dès que l'on constaterait combien le second l'emporte en savoir, en aisance et en magnifiques dons de nature.

Cornelisz Van Oostsanen a toutefois encore un titre important à l'attention, il a été le maître de Jan van Scorel, qui a joué en Hollande un rôle analogue à celui de Mabuse ou de Van Orley dans les Flandres. Scorel est un des plus actifs vulgarisateurs de l'italianisme. Au sortir de l'atelier de Jacob Cornelisz, il voyage, il va chez Gossaert à Utrecht; puis à Nuremberg où il connaît Albert Dürer qui lui donne des conseils; enfin il se rend en Italie où il acquiert une importante situation; et de nouveau, brusquement, il rentre dans son pays natal, se fixe à Utrecht où il va fonder une école, et propager les formules de Raphaël et de Michel-Ange, à la façon dont nous les avons déjà vu assimilées par les hommes

du Nord. La fin de sa carrière se passe tantôt à Haarlem, tantôt à Utrecht. Scorel, malheureusement épris de Raphaël dans certains tableaux comme la *Mort de la Vierge* du musée de Bruges, conserve encore des qualités de race dans certains portraits. C'est en somme une fort curieuse physionomie, un



HEEMSKERCK. — JÉSUS DEVANT PILATE.

peintre bien doué, à qui la mode et son temps ont causé le plus grand tort ; il a une réelle importance dans l'école, mais cette importance secondaire, forcément sacrifiée et ingrate, des notables artistes de transition.

A la suite de Scorel, l'art hollandais versa de plus en plus dans l'italianisme. Les mieux et les plus vigoureusement doués n'y résistent pas. Un des plus curieux

et des plus caractérisés est Martin Van Veen, dit Maarten Van Heemskerck. L'étrange artiste, puissant et affecté, vigoureux mais plus tourmenté encore, avec son dessin sinueux, ondoyant, son vigoureux modelé, sa riche couleur, l'exagération parfois insupportable de l'expression, défendue pourtant par la beauté de la matière ! Il y a plus d'une ressemblance entre Heemskerck et le curieux Hemessen que nous avons étudié à Anvers. Même absence de simplicité, même peur de n'en jamais assez dire, même perpétuel besoin de jongler avec des poids. Seulement Heemskerck est terriblement italianisant. Heemskerck, né dans



ANTONIO MORO. — PORTRAIT.

le pays de ce nom, en 1498, a exercé aussi le métier de peintre sur verre. Il voyagea en Italie après avoir étudié avec Cornelisz Vilhelms de Haarlem, Jan Lucasz et Jan Van Scorel ; il mourut à Haarlem en 1574. Une de ses œuvres les plus caractérisées est au musée de La Haye : ce sont deux volets d'un triptyque, représentant, à l'extérieur, l'*Annonciation*, à l'intérieur l'*Adoration des Bergers* et l'*Adoration des Mages*. Ce n'est ni l'éclat ni l'énergie qui manquent en ces peintures. Quand on les a bien étudiées on connaît Heemskerck à fond avec tous ses défauts et toutes ses qualités, mais les qualités en somme, plus à lui que les défauts, car elles sont dans sa nature, dans sa race, tandis qu'il doit surtout les défauts à une malencontreuse préoccupation de Michel-Ange.

Les analogies entre les deux écoles voisines deviennent tellement frappantes et fréquentes, que l'on comprendra pourquoi nous les avons ainsi

mélangées dans cette partie de notre histoire. Entre Cornelisz de Haarlem et Frans Floris, il y a encore plus de ressemblances qu'entre les peintres que nous rapprochions à l'instant. Ici l'italianisme hollandais atteint son état aigu. Toutefois, en même temps que ces peintres désertent les traditions et les conseils de leur propre race, il s'en trouve toujours dans les deux pays qui demeurent simples



ANTONIO MORO. — PORTRAIT.

et fidèles. Nous en avons cité de remarquables en Flandre, il en est de remarquables en Hollande.

L'un des plus beaux est sans contredit Pieter Aertsen, surnommé Lange Pier (Pierre le Long, à cause de sa taille). Deux tableaux de ce maître, une *Danse des œufs* au musée d'Amsterdam, et surtout une *Cuisinière*, au musée de Bruxelles, le montrent comme un vrai et pur Hollandais. Pieter de Hooch, Van der Meer de Delft, Brekelenkam, exécuteront sans doute des œuvres plus brillantes, plus souples, plus spirituellement agiles : ils n'en donneront point

de plus parlantes, de plus cohérentes, et de plus vraiment intimes et observées que cette superbe *Cuisinière hollandaise*. Notez que c'est une toile de grande dimension relativement, que les figures et les accessoires en sont de grandeur naturelle, et que l'harmonie en est aussi tenue, aussi fortement et savamment conduite que dans une œuvre de petit format. Ce peintre-là a dû faire de bien belles choses. La magnifique cuisinière, se tenant sous les armes, un chou sous le bras, debout devant la cheminée où rôtit un canard ! Un jeune garçon ayant un chien sur ses genoux, tourne la broche. Enfin plus loin on voit une servante affairée à ranger des vases et des plats. La peinture est riche, soignée, vaillamment conduite, dans une harmonie sobre de bruns, de rouges, de noirs et de blancs : la véritable science, celle de la simplicité et de la force. Quant au sentiment général de la toile, il est aussi sain, aussi robuste que le sera n'importe quelle bonne œuvre d'Adriaan Van Ostade. Ainsi, une fois de plus se trouve confirmée cette observation souvent faite dans les pages précédentes, qu'il n'y a pas d'éclosions spontanées d'un homme ni d'un art, et que l'un comme l'autre ont toujours, dans les temps passés, des avant-coureurs. L'admirable cuisinière de Pieter Aertsen est le prototype de la peinture de mœurs en Hollande. Elle est précieuse pour ce qu'elle condense d'efforts déjà tentés et pour ce qu'elle annonce de belles œuvres à venir.

Quant à la *Danse des œufs*, c'est une page moins forte, sans doute, mais très intéressante de mouvement, pleine de bonne humeur, et où l'on ne serait pas embarrassé de trouver quelque avant-goût des plus gaies scènes de Jan Steen.

Ce beau peintre, ce curieux artiste Lange Pier, né à Amsterdam en 1508, meurt dans la même ville en 1573 après avoir étudié et demeuré à Anvers. On s'expliquerait mal que d'un tel sincère et simple maître fût sorti comme on le dit ordinairement Cornelis de Haarlem, le renégat le plus accompli du sentiment hollandais, le plus fourvoyé des italianisants. Toutefois, il convient de remarquer que si les dates généralement adoptées sont exactes (Aertsen 1508-1573 ou 1575 ; Cornelis en 1562-1638) le maître n'a vraiment pas pu exercer une bien profonde influence sur l'élève, puisque celui-ci n'aurait guère eu plus d'onze ans à la mort de son maître. Quoi qu'il en soit, il est bien plus visiblement l'élève de Gillis Coignet à Anvers que de Lange Pier à Amsterdam, et le *Massacre des Innocents* du musée de La Haye est aussi peu hollandais que la *Chute des Anges* de Floris de Vriendt est peu flamande. Froide et théâtrale composition, amoncellement de raccourcis exagérés, faussement puissants, inutilement grandioses, tout cela paraît encore plus insupportable avec la touche soigneuse et propre, la seule qualité hollandaise qui demeure au peintre.

Il y aurait encore plus d'un nom d'artiste à citer, avant l'ouverture de la grande période ; mais ils offrent vraiment peu d'attraits et d'enseignement, tous ces artistes étant fascinés plus ou moins par cet italianisme d'importation. Nous

mentionnerons donc simplement Abraham Bloëmaert (1565-1647), les Golzius, entre autres Henri (1558-1616) dont l'*Adonis mourant* à Amsterdam ne vaut pas les eaux-fortes, encore un peu vivantes et savoureuses, enfin Pieter Lastman (1562) qui a du moins la gloire d'avoir été le maître de Rembrandt.



ANTONIO MORO. — LE NAIN DE CHARLES-QUINT.

On pourrait aussi retrouver, à côté de ces peintres de transition, dont les tentatives malheureuses n'auront toutefois pas été absolument inutiles, quelques traces persistantes, chez certains, du génie propre de la race ; c'est ainsi qu'à côté de Pieter Aertsen, on peut mentionner Vinckboons (Malines, 1578-Amsterdam, 1629), qui avec ses scènes populaires, naïvement et franchement

traitées, apparaît comme un des devanciers des fameux « petits maîtres hollandais » que nous allons voir assouplir la touche, échauffer la couleur, animer la présentation de ces sujets familiers.

Mais nous avons hâte d'arriver à un dernier maître, à un grand artiste qui représente à merveille en Hollande le beau et curieux phénomène que nous avons constaté en Flandre à la fin du XVI[e] siècle : l'assimilation déjà parfaite du principe italien, et sa transformation en une richesse de plus. Ce maître c'est Antonio Moro, un des plus grands peintres hollandais, dont le nom est trop peu connu chez nous, et qui mériterait au contraire une des places les plus belles et les plus hautes. Anthonis Mor van Dashort, né à Utrecht en 1512, avait reçu les leçons de Scorel à Utrecht ; puis il avait visité l'Italie, l'Angleterre, il était passé à Madrid (1551-1556) ; enfin il était revenu à Utrecht, puis à Anvers où il était le peintre attitré du duc d'Albe, et où il mourut en 1581. Or cette carrière voyageuse ne lui a point fait perdre les fortes qualités de sa race. Moro demeure un vrai Hollandais par la sobriété du caractère, l'observation physionomique, la richesse et la fermeté de la matière, et ce qu'il a pu s'assimiler de l'art italien, tant par l'enseignement de son maître que par ses voyages, ne fait que se tourner au profit de son œuvre au lieu de l'altérer profondément, comme nous l'avons vu chez les artistes qui précèdent.

Un portrait d'Antonio Moro, c'est une peinture puissante autant que simple, soignée autant que magistrale. Rien n'y est négligé, et pourtant le grand caractère y domine. L'admirable dessin des mains, l'accentuation forte et parfaite des traits physionomiques, la beauté du traitement des costumes, enfin l'intelligence des attitudes significatives, très variées et toujours très parlantes suivant le modèle, voilà qui concourt à faire de ces portraits les œuvres de beaucoup les plus belles de toute la première école hollandaise.

On peut au Louvre avoir déjà une fort grande idée d'Antonio Moro avec ce que nous possédons : les portraits présumés de *Louis del Rio* et de sa femme légués par M. Duchâtel. Toutes les qualités que nous venons de signaler s'y trouvent, et la grandeur simple du caractère s'y allie à une finesse et une richesse de peinture des plus remarquables. Ils ont même cela de précieux et d'assez rare, que ces très belles effigies se détachent sur un fond de paysage. Il y a aussi au musée, un admirable portrait du *Nain de Charles-Quint*, avec un gros chien, une œuvre saisissante, et que les musées étrangers mettraient en place exceptionnelle, tandis que chez nous, il est relégué à des hauteurs que la vue atteint difficilement. Et pourtant quelle fierté de dessin, quelle simplicité de couleur, quelles qualités d'observations et de force !

Au musée de La Haye, il n'est personne qui n'ait été frappé aussi de la beauté du *Portrait d'un orfèvre*, en noir avec des manches rouges ; c'est en effet un des plus saisissants et des plus fiers morceaux d'Antonio Moro. Mais c'est à Madrid



BLOEMAERT. — ADORATION DES BERGERS.

qu'on peut faire de lui l'étude la plus approfondie. Qu'il suffise de savoir que ce musée privilégié possède treize admirables portraits de souverains, de dames, de seigneurs, de bouffons, qui devraient lui valoir une place dans l'histoire de l'art, voisine de celle d'Holbein, sinon égale. Parmi ces chefs-d'œuvre, il faudra du moins citer le portrait de *la Reine Marie d'Angleterre*, femme de Philippe II, représentée assise, une rose à la main ; ceux de Philippe II, de l'empereur Maximilien II, du bouffon Pejeron, avec la déformation des jambes si sincèrement rendue, etc., etc.

Antonio Moro rend à l'art hollandais l'inappréciable service de lui révéler de nouveau sa conscience. Il précède, dans le portrait, Frans Hals et l'annonce majestueusement. Le prestigieux peintre de Haarlem ajoutera à l'art du portrait toutes les merveilleuses ressources de sa verve, mais il n'atteindra pas une si haute tenue, quelque admirable que soit son œuvre. De Moro à Thomas de Keijser, et de celui-ci à Rembrandt, le chemin se fait tout naturellement, tout logiquement sans qu'on s'en aperçoive pour ainsi dire. Les riches apports de l'art italien, si malencontreusement employés tout à l'heure, sont transformés par l'assimilation. Le phénomène est accompli. Nous n'aurons plus maintenant qu'à entrer de plain-pied dans l'école hollandaise en ce qu'elle a de plus complet, de même que nous sommes arrivés, pour la Flandre, jusqu'au pied de Rubens sans effort. La place d'Antonio Moro est donc, comme on voit, singulièrement belle : c'est une place de défense et de salut ; l'art hollandais, à travers des vicissitudes analogues à celles que nous avons notées dans le pays voisin, peut avoir, grâce à Moro, conscience définitive de lui-même.

CHAPITRE VIII

Rubens. — Ses maîtres. — Ses prédécesseurs immédiats. — Ensemble de l'œuvre. — Essai de remarques sur son dessin et sa couleur. — Son pathétique : *La Montée du Calvaire*; le type de Madeleine. — Les portraits et les paysages.

Donc Rubens est un grand peintre et un des plus grands qui aient jamais existé et qui doivent exister jamais. Seulement, avant d'approcher de son œuvre, avant de se trouver entraîné par ce spectacle extraordinaire, d'en avoir subi la magie, on ne doit pas oublier que s'il est en lui-même un admirable phénomène, il est aussi, de par ceux qui l'ont précédé, un admirable résultat. Il s'impose et domine par une nature comme on en vit rarement d'aussi comblées de dons, mais d'autre part il y a en lui de l'âme de la race, il y a du métier et de l'esprit de tous les maîtres qui vinrent avant lui, qui travaillèrent, semble-t-il, pour lui, de même que lui, réuni à ses devanciers, a travaillé encore pour former d'autres peintres bons ou mauvais, grands ou médiocres, passés déjà ou encore à venir. Il a reçu et augmenté, magnifiquement, un patrimoine, plus encore qu'il n'a fondé un empire. Son rôle n'est pas moins grand et n'est pas moins beau pour cela. Il y a même plus : surgissant instantanément comme il est, sans devanciers, sans la lente formation de l'école, sans les grands maîtres qui, dans cette école, se sont aussi comme engendrés les uns les autres ainsi que dans les généalogies bibliques, enfin Rubens produit d'une génération spontanée, serait un monstre incompréhensible et déconcertant. Traduisant, résumant, incarnant les aspirations, le tempérament, les conquêtes de toute une race, il est un couronnement logique et superbe.

Ainsi, quelque profonde admiration que l'on puisse éprouver pour son œuvre, non seulement cette admiration ne saurait faire oublier les grandes œuvres des Van Eyck, des Bouts, des Weyden, des Memling et des Metsys, mais encore elle s'augmente et s'éclaire de leur connaissance. Et, pour tout dire d'un mot, des

hommes tels que Rubens n'ont rien à redouter de la vérité ; elle ne les diminue point.

Quelque importance qu'ait dans le développement même d'une école artistique l'ensemble des événements politiques ou sociaux, ces considérations ne suffisent pas à expliquer complètement un homme tel que Rubens. Toutefois cette indication ne peut être passée sous silence, que la Flandre, profondément agitée et épuisée, retrouvait en 1598, sous l'archiduc Albert et l'archiduchesse Isabelle, un semblant d'équilibre, une paix, une liberté et une prospérité relatives sans doute, mais très appréciables après de cruelles secousses. Ainsi quelques années seulement après la naissance de Rubens, qui devait vraiment retrouver et rétablir l'équilibre dans l'art flamand, cette sorte de restauration artistique était préparée par la vie même du pays.

L'art, d'ailleurs, ne s'était jamais complètement arrêté, nous l'avons vu, sur cette terre privilégiée. Au moment même où Rubens allait entrer en scène, des peintres excellents, tout en subissant encore l'influence étrangère, retrouvaient partiellement, ou ramenaient peu à peu, les véritables traditions de la race. Enfin les plus dévoyés quand ils oubliaient les formules artificielles et se laissaient aller à une simple et franche observation, produisaient parfois des morceaux dignes du meilleur temps. C'est ainsi que Frans Floris lui-même, le plus frappant exemple, rachète tout ce qu'il y a de faux dans la grande *Chute des Anges*, par le seul et admirable portrait d'un *fauconnier*, du musée de Brunswick. Là, c'est l'insupportable gêne d'un homme qui force son talent à rendre des choses que sa nature ne sent pas au fond ; ici, c'est la tradition du grand, du simple et du naturel, qui demeure.

C'est un précieux morceau que ce portrait : l'homme est barbu, coiffé d'un chapeau, vêtu d'un pourpoint tailladé ; sur le poing il tient l'oiseau ; l'autre main qui porte le panier, a le pouce passé dans une des taillades du vêtement ; l'expression du visage est de calme et de décision. Si nous nous arrêtons à cette peinture, c'est que, vu son auteur, elle prouve mieux que bien d'autres que la tradition de bien peindre s'était conservée en dépit des fluctuations du goût.

D'autre part, de grands artistes ou des maîtres pleins de mérite vivent et produisent encore lorsque Rubens fait résonner ses premières œuvres comme autant de coups de tonnerre. Michel Coxcye n'est pas mort depuis fort longtemps ; Rubens enfant a pu et dû connaître le maître qui avait du moins soigneusement copié le grand retable des Van Eyck à Gand, si dans son œuvre personnelle il avait apporté des préoccupations différentes. Martin de Vos, Jérôme Francken étaient plus immédiatement encore les contemporains du jeune peintre. Enfin parmi ceux dont nous n'avons pas encore parlé, il est des artistes de grande distinction, et il en est aussi qui doivent être l'objet d'une considération particulière, n'étant rien moins que les maîtres de Rubens.



RUBENS. — LA DESCENTE DE CROIX.

Parmi les premiers, ceux qui sont nés plus ou moins longtemps avant Rubens et qui tout en demeurant ses contemporains ne sauraient être rattachés à son école, il faut citer Jean Snellinck (1549-1638), Wenceslas Coebergher (1557-1635), H. Van Balen (1577-1632), Martin Pepyn (1575-1643), autant de peintres qui ne peuvent maintenant nous arrêter, mais qui seront dignes d'une étude spéciale de la part de ceux qui visiteront les églises et les musées flamands.

Quant aux maîtres de Rubens, ils sont au nombre de trois : Tobie Verhaeght, Adam Van Noort, et Otto Van Veen.

Le premier (1561-1631) est un paysagiste anversois qui a fait le voyage en Italie. On conserve fort peu de chose de lui, tout au plus deux ou trois paysages dont un au musée de Bruxelles ; il a été très estimé de son temps. Rubens n'a fait qu'un court séjour à son atelier, et n'a sans doute appris de lui que le rudiment du métier.

Van Noort et Van Veen ont exercé sur lui une influence beaucoup plus considérable, et partant beaucoup plus facile à apprécier. On lit fort bien dans leurs œuvres ce que leur élève leur dut. On se plait à croire que Van Noort (1562-1641), homme impétueux et fougueux, brutal et bon au fond, tenant fortement au peuple et à la race, auteur présumé d'une superbe toile, le *Tribut de saint Pierre* (église Saint Jacques d'Anvers) fut vraiment le maître *flamand* de Rubens. C'est lui qui aurait fortement rattaché, de gré ou de force, son jeune élève aux vieux peintres du terroir. La prodigieuse imagination de Rubens transformera, amplifiera tout ce que lui aura rapporté le témoignage de ses yeux; cependant il demeurera dans son œuvre des accents de race, des observations de caractère, des affirmations de vie et de type réels qui ne sauraient lui venir, ni de son éducation italienne, cela va de soi, ni même de sa propre nature, puisque celle-ci l'éloigne sans cesse d'une pareille façon de sentir et de rendre. Si donc ces qualités, acquises plus qu'innées, persistent chez lui, ce n'est guère qu'à Van Noort que l'on peut attribuer l'honneur de les avoir greffées. Cela est rendu singulièrement vraisemblable par la comparaison entre Rubens et un autre admirable élève de Van Noort, Jacob Jordaens. Certes, malgré les premières apparences, les différences sont profondes entre les deux élèves de Van Noort; ils ont suivi chacun des voies fort diverses; ils ont comme nous le verrons, dessiné, composé, peint d'une façon fort peu semblable; mais il demeure un commun accent de franchise, une facon de faire qui les rapproche malgré la différence des tempéraments, ce qui est l'effet d'une même éducation. Van Noort a donc bien sa place, et ce n'est pas la rareté de ses œuvres, le peu de certitude que présente l'ensemble de sa carrière, qui peuvent la lui faire retirer.

Pour Otto Vœnius, c'est certainement lui qui a exercé une influence en sens contraire; c'est lui qui a contribué à faire éclore les qualités *littéraires* de Rubens comme Van Noort avait développé les qualités plastiques. Par l'influence de

Vœnius, Rubens se sépare et s'écarte de Jordaens, comme par celle de Van Noort il s'en rapproche. Son sentiment spécial de l'élégance, sa couleur, la légèreté de sa main, la culture de son esprit, il les a commencé d'acquérir chez son second maître. Sa force, ses qualités fougueuses et plantureuses, il les avait sans doute déjà senties et révélées au cours des quatre années passées au contact du premier.

Otto van Veen, latinisé Vœnius (1558-1629), esprit raffiné et orné, peintre élégant et savant, abondant aussi, homme doué de multiples aptitudes, a en somme presque toutes les qualités de Rubens, mais en timide et en hésitant. Il est de ces hommes qui sans travailler avec éclat pour eux-mêmes, sont capables quand un sujet bien doué leur tombe entre les mains d'en faire un élève merveilleux, un homme de premier ordre. Il y a même dans certains tableaux de Vœnius, notamment le *Mariage mystique de sainte Catherine*, du musée de Bruxelles, presque toute la couleur de Rubens. On ignorerait l'existence de Vœnius et ce tableau ne serait pas signé et daté (1589) qu'on pourrait sans trop de difficultés le faire passer pour un ouvrage de la première jeunesse de Rubens. L'élève de Vœnius a profité largement de cette œuvre et des œuvres analogues ; il n'a pour ainsi dire qu'à partir de ce point, à simplifier et à se lancer, pour être Rubens.

Il existe au musée d'Amsterdam une œuvre de Van Veen non moins curieuse et non moins significative que celle-là : c'est la suite de douze scènes de la vie de *Claudius Civilis* et de l'insurrection des Bataves contre les Romains. Cette série est intéressante à plus d'un point de vue. Elle rappelle que Vœnius, quoique devant être sans aucun doute inscrit au premier rang dans l'école flamande, était Hollandais d'origine et de première éducation, étant né à Leyde et ayant eu pour premier maître dans cette ville Isaac Claësz Van Swanenburgh ; elle prouve en outre qu'il avait conservé avec son pays natal des relations assez étroites, puisque la série de *Claudius Civilis* lui avait été achetée en 1613 par les États Généraux des Pays-Bas. Mais, au point de vue qui nous occupe en ce moment, ces peintures ne montrent pas moins que le tableau de Bruxelles, quels liens Rubens avait conservés avec son maître. Chose curieuse, ces scènes, animées tout en demeurant un peu conventionnelles d'aspect, assez chaudes de couleur bien que sans folie, présentent des fonds de paysages et de combats ayant plus d'une analogie avec ceux de Brueghel de Velours, tandis qu'aux premiers plans, les personnages, plus vigoureusement accusés, musclés et campés avec quelque énergie relative, semblent d'un élève de Rubens, mais d'un élève qui serait jeune, timide et soigneux. Nous ne parlons bien entendu que de la première impression produite par ces tableaux ; mais cette impression n'en est pas moins fort instructive. En rétablissant les faits, et en se souvenant que nous sommes en présence d'une œuvre importante, non de l'élève mais du maître, on peut mesurer par elle et tout ce que l'élève a dû au maître et de quel énorme coup d'aile il l'a dépassé.

Finissons en peu de mots la vie d'Otto Vœnius avant de passer, pour ne plus les quitter, à la vie et à l'œuvre de Rubens. Après ses premières études à Leyde, Vœnius passa à Liège, à l'atelier de Lampsonius, poète et peintre des plus italianisants ; puis il partit pour l'Italie où il séjourna longtemps. Un témoignage de ses multiples aptitudes (encore un trait que Rubens aura de commun avec lui, mais en plus magnifique, comme tout le reste), c'est sa situation, en 1585, d'ingénieur des armées royales à la cour d'Alexandre Farnèse. En 1593 il vient se fixer à Anvers, où il est inscrit à la corporation de Saint-Luc en 1594 ; et en 1620 il va habiter Bruxelles, jusqu'à sa mort. Ses œuvres sont assez nombreuses en Belgique : les musées de Bruxelles et d'Anvers, Saint-Bavon de Gand, en possèdent de significatives. Celles que nous avons citées suffisent à notre étude et elles nous ont assez préparés à aborder Rubens.

Le plus grand peintre flamand n'est pas né sur la terre flamande; mais il n'y a là qu'un simple accident sans signification et sans effets. Jean Rubens, échevin d'Anvers, avait quitté la ville, se trouvant compromis comme réformiste, à l'arrivée du duc d'Albe. Il s'était réfugié à Cologne avec sa femme Marie Pypelynex; de nouveau, à la suite de certains incidents, il dut quitter Cologne pour Siegen. C'est là qu'il résida, de 1573 à 1578, et c'est là que Pierre-Paul Rubens naquit en 1577. Le dévouement de Marie Pypelynex qui n'avait pourtant guère à se louer de son mari, et victime d'une infidélité qui avait été la cause de son second déplacement, parvint à obtenir une mise en liberté et un retour à Cologne. Ce nouveau séjour dura jusqu'en 1587, année de la mort de Jean Rubens, et du retour de sa famille à Anvers.

Jean Rubens, malgré les agitations de sa vie, les fluctuations de ses opinions, son caractère qui paraît avoir été quelque peu ambitieux et brouillon, n'en était pas moins un homme des plus distingués et des plus savants. Quant à Marie Pypelynex, ce fut selon toute évidence, une épouse et une mère vraiment admirable. Ainsi la naissance même de Rubens est aristocratique ; son enfance se passe dans un milieu relevé, quasi seigneurial malgré les vicissitudes de fortune, et son esprit se développe entre un grand savoir et un grand cœur. Cet enfant admirablement doué, possédant la beauté, la sensibilité, l'intelligence vive, se sera trouvé, dès les premières années, habitué à tout ce qui est noble et distingué ; il n'aura aucun effort à faire pour devenir un grand seigneur. Il n'en est pas moins admirable pour cela. Sans doute nos sympathies de gens du peuple sont acquises à ceux qui sortent du peuple, à ceux qui sortent des milieux les plus humbles et deviennent de plus grands hommes par leur seul instinct de beauté ou la seule force de leur bras et de leur esprit. Mais lorsque se rencontre un être exceptionnel comme Pierre-Paul, il n'est ni plus ni moins grand, préparé et élevé comme il l'a été, que ces grands improvisés. Les privilèges de ce

monde, quels qu'ils soient, redeviennent une chose normale quand celui qui en a été favorisé s'est non seulement montré de taille à les mériter, mais encore leur



RUBENS. — L'ARC-EN-CIEL.

devient supérieur par sa personne et par son œuvre. C'est en effet, une chose si rare que le privilège n'écrase pas et ne fasse pas paraître petit le privilégié!

Après avoir fait ses études au collège des Jésuites d'Anvers, l'enfant entra

comme page chez Marguerite de Ligne, comtesse de Lalaing, et page brillant, car dès les jeunes années le beau cavalier, l'homme distingué, l'artiste remarquable seront toujours inséparables. Mais la vocation artistique l'emporte sur toute autre, et Pierre-Paul commence des études suivies. Après son court séjour chez Tobie Verhaegt, il est pendant quatre ans l'élève de Van Noort, et pendant quatre autres années celui d'Otto Vœnius. En 1598 il est reçu franc-maître à Saint-Luc; en 1600, vraisemblablement à l'instigation de son maître et cédant à sa propre inclination, il se rend en Italie.

Un artiste tel que Rubens, n'atteint pas sa vingt-troisième année, après huit ans d'un travail certainement passionné, sans avoir donné des gages importants et précieux, sans avoir sinon donné du moins indiqué sa mesure. Toutefois on en est ici réduit aux conjectures puisque l'on ne possède pas d'œuvre qu'on puisse attribuer preuves en main à sa jeunesse. Son éducation de peintre était-elle complète? Matériellement, cela est fort probable. Artistiquement, il ne pourrait faire de doute qu'il eût encore beaucoup à voir et à apprendre. Nous imaginons volontiers qu'il ne s'écartait pas encore sensiblement de son maître Van Veen : peut-être une peinture dans le goût du *Mariage de sainte Catherine*, dont nous avons parlé tout à l'heure, avec un peu plus de fougue juvénile. Comme les premières grandes œuvres que l'on a de lui datent de sa trente-troisième année, c'est-à-dire de son retour en Flandre après dix ans de séjour en Italie, on est du moins fondé à dire que c'est en Italie que son talent a complètement achevé de se former et de mûrir. Nous ne connaissons pas les tableaux de l'hôpital de Grasse, l'*Exaltation de la Croix*, le *Crucifiement* et le *Couronnement d'épines* qu'il exécuta à Rome en 1602. La comparaison de ces œuvres avec la *Mise en croix*, d'Anvers, qui est de huit ans postérieure, fournirait certainement, pour un observateur attentif et pénétrant, matière aux plus utiles et aux plus instructives observations. On connaît encore d'autres tableaux de cette première époque, à Madrid, à Mantoue, à Nancy, à Rome, à Anvers même (un *Baptême du Christ*), mais elles sont en assez petit nombre, et il n'est pas très aisé d'y lire un acheminement, une orientation spéciale. Les copies qu'il exécuta renseignent au moins autant que ses œuvres originales d'alors ; il existe à cet égard des dessins ou des études peintes d'après Titien, Corrège, Michel-Ange, Léonard de Vinci, qui en disent long sur la formation, sur l'auto-éducation du grand artiste. Pour ne parler que des dessins, ceux d'après les figures de la Chapelle Sixtine, de Michel-Ange, et ceux d'après des batailles de Léonard, montrent déjà une main d'une sûreté extraordinaire, une puissance d'effet, une fougue entraînante qui impriment une marque personnelle aux plus respectueuses de ces copies. Parfois d'ailleurs les copies de Rubens sont des traductions libres ; ce sont déjà de véritables Rubens sur un thème d'un de ces maîtres ; parfois aussi, dans certains tableaux originaux reviennent des réminis-

cences très accentuées : telles les figures de personnages se dévêtant dans le



RUBENS. — LA FUITE EN ÉGYPTE.

Baptême du Christ que nous venons de citer, et qui sont visiblement inspirées

de célèbres soldats de Michel-Ange. Ce qui est acquis, c'est que Rubens a passionnément cherché à s'assimiler les méthodes des grands artistes de la Renaissance italienne, et qu'il a pu les faire siennes à ce point qu'elles disparaissent, sont englobées dans son propre tempérament. Il est également à remarquer que malgré ce passionné et nouvel apprentissage, il était déjà lors de son arrivée en Italie un remarquable peintre puisque dès l'année 1601 on le voit pensionnaire du duc de Mantoue, Vincent de Gonzague. Il demeure attaché à ce prince pendant tout son séjour en Italie, et c'est par lui qu'il est chargé de voyages et de missions. A Rome, où il fait trois voyages, à Venise, à Milan, à Gènes, il exécute ces nombreuses copies. En 1605, il est en Espagne, où lui a été confiée une mission auprès de Philippe III, de telle sorte que c'est encore à l'Italie qu'il doit son apprentissage d'ambassadeur. Il a laissé en Espagne durant ce voyage et ceux qu'il y fit plus tard, de magnifiques traces de son passage, grands portraits, riches compositions, si bien que le musée de Madrid est un de ceux d'Europe où l'on peut le mieux comprendre et admirer son œuvre.

Rubens pouvait rester encore de longues années en Italie où sa réputation grandissait de jour en jour, et où il était sur le chemin des honneurs et de la fortune. Une circonstance douloureuse le rappela subitement en Flandre : étant à Rome où il venait d'exécuter trois importantes œuvres pour la Chiesa Nuova, la nouvelle d'une grave maladie de sa mère lui faisait quitter à l'instant l'Italie non sans avoir promis au duc de Mantoue de revenir près de lui. Marie Pypelincx était morte lorsque son fils arrivait à Anvers. L'archiduc Albert eut l'intelligence de s'attacher l'artiste ; Rubens ne retourna pas en Italie : Anvers avait reconquis son grand peintre.

Il avait quitté son pays tout jeune homme, ardent et cherchant sa voie ; il y rentrait en homme fait, déjà célèbre, n'ayant plus rien à apprendre, la douleur ajoutant même l'accent définitif à la maturité de son génie, enfin c'était Rubens prêt à enfanter son œuvre colossale.

En vérité, rien n'est plus malaisé que de donner en quelques pages une idée de cette œuvre et de cet homme. Les mots ne disent rien, quand il s'agit de décrire ou d'apprécier des choses faites pour les yeux, et l'on aura beau entasser les épithètes qui dans notre pauvre langage restreint sont destinées à signifier le magnifique, l'immense et l'extraordinaire, on n'arrivera qu'à produire au contraire une impression froide et mesquine ; pour tout dire, on ennuiera, alors que les peintures dont on parle sont justement de triomphe et de joie.

Quelques dates toutes sèches peuvent encore le mieux donner une idée de cette vie et de ce labeur. En 1609 Rubens est nommé peintre de la cour de l'archiduc Albert et de l'infante Isabelle ; la même année, il épouse sa première femme, Isabelle Brandt, la Flamande brune au visage espiègle et fin. L'année suivante, il construit son opulente maison près de la place de Meir, et il produit

ces deux œuvres considérables : le *Saint Ildefonse* du musée de Vienne, l'*Érection de la Croix* de la cathédrale d'Anvers. La *Mise en Croix* est de l'année 1611. La *Conversion de saint Bavon*, de la cathédrale de Gand, est de 1614. En 1617, une de ses plus belles *Adorations des Mages*, celle de Malines, est mise au jour ainsi que le *Jugement dernier* de Munich, une des œuvres où son imagination, sa fougue, sa couleur se sont le plus librement et de la façon la plus saisissante donné carrière. Vers le même temps c'est l'*Histoire de Décius*, en six tableaux. En 1618 la *Pêche miraculeuse* de Malines ; en 1619 la *Communion de saint François*, du musée d'Anvers ; en 1620 le *Christ entre les larrons*, autrement dit le célèbre *Coup de lance*, du même musée. En 1620 il est à Paris, et de 1620 à 1625, il exécute notre grande série de l'*Histoire de Marie de Médicis* ou il en surveille et achève lui-même l'exécution. Ses grandes ambassades ne tardent pas à se mêler à ses grandes œuvres, et les ambassades, les œuvres, la vie qui est fastueuse et grande, consacrée pourtant à un incessant travail, tout cela s'arrange ensemble d'une façon parfaite et unique. Rubens est de taille à mener tout cela de front. Lui seul peut entremêler les voyages d'un diplomate, les distractions d'un lettré, les amusements d'un grand seigneur, la production écrasante d'un grand artiste, avec une aisance qui paraît tenir de la légende. Seul, il peut avoir cette allure sans que son œuvre s'en ressente, sans que sa vie présente de contradiction ni de ridicule, c'est un homme vraiment magnifique, créé spécialement. Le spectacle de ses dons devient maintenant si beau, que nous avons pris une bonne précaution en rappelant, avant toute chose, ce qu'il doit à sa race et à ses devanciers, enfin à son éducation achevée dans la contemplation de Titien, de Corrège, de Véronèse. Sans cela ces indispensables remarques ne tiendraient plus aucune place dans l'étonnement que son œuvre et que sa vie inspirent.

En 1628 l'infante Isabelle, veuve de l'archiduc Albert, l'envoie en mission auprès de Philippe IV, et c'est alors qu'il laisse en Espagne de ces traces dont nous avons parlé. L'année d'après, nouvelle ambassade, en Angleterre cette fois : l'Angleterre, comme l'Espagne, comme la France, aura sa part d'œuvres énormes. En 1630 encore, il épouse sa seconde femme, Hélène Fourment, la tendre, rose et plantureuse Flamande blonde qu'il portraitura et cent et cent fois, et qu'il semblait avoir toujours peinte, avant même de la connaître. D'Isabelle Brandt, morte en 1626, il avait eu deux enfants ; Hélène Fourment lui en donna cinq. Il faut donner ainsi à la suite toutes ces dates de tableaux, de missions diplomatiques, de mariages, de paternités : chez Rubens l'homme est inséparable de l'œuvre, l'œuvre fait corps avec la vie ; elles s'expliquent, se complètent l'une par l'autre. Un portrait d'Hélène Fourment par Rubens ce n'est pas seulement une éclatante œuvre d'art, c'est encore un acte familial ; de même que telle grande peinture exécutée à l'étranger ou pour l'étranger, pour la France, pour l'Espagne, pour l'Angleterre, est parfois un événement diplomatique au même degré qu'une admirable décoration. Mais chez Rubens, ce qu'il y a de véritablement grand,

c'est que l'artiste domine encore tous les autres hommes qui sont en lui : le père de famille, le mari, le politicien, le diplomate, le penseur et le lettré. C'est le peintre qui parle le plus haut, qui a la meilleure part du travail de chaque jour. Cette œuvre extraordinaire s'explique sans doute par un extraordinaire tempérament, mais l'explication est incomplète si l'on ne se rend compte qu'il y a autant d'assiduité que d'élan, autant de gravité et de réflexion que d'entraînante imagination, autant de calme dans un parfait métier que de promptitude dans un entraînement sans pareil. Quelques dernières dates : la *Vierge au perroquet*, du musée d'Anvers, une peinture aussi polie et précieuse que d'autres sont prestes et emportées est de 1631 ; de 1634 est une page grandiose, une de celles qui donnent tout Rubens tant comme exécution que comme inspiration, la *Montée au Calvaire*, du musée de Bruxelles ; enfin de 1638, le grand tableau de la cathédrale de Cologne, le *Martyre de saint Pierre*, sa dernière grande œuvre et une des plus belles.

Et Rubens meurt en 1640, à Anvers, puissamment riche, puissamment honoré, terminant en pleine gloire et en pleine force une carrière et une vie monstrueusement brillantes et prospères.

Nous venons de donner quelques dates de grandes œuvres, prises pour ainsi dire au hasard et comme pures indications. Mais il serait possible d'en choisir une série analogue de tout aussi surprenantes et éloquentes ; et après cette série, d'en dresser encore une autre, et encore d'autres après celles-là. Parmi les deux mille peintures que Rubens a laissées et qui, soit entièrement de sa main, soit commencées par ses élèves sur ses esquisses et achevées par lui, portent son indéniable marque, l'esprit fait son choix ; chaque spectateur a ses préférences, car le spectacle est inépuisable, et tout y est également digne de passionner.

En effet Rubens est capable de tout. Il a tous les accents comme il a toutes les aptitudes. On trouve chez lui le pathétique et la joie, le souriant et le terrible ; on trouve même la simplicité. Les sujets religieux et bibliques lui inspirent des pages poignantes, non moins émouvantes, et dans une tout autre conception, que les plus belles des Primitifs. Oui, dans cet état de décadence, car on ne saurait nier que par rapport aux Van Eyck ou à Memling, Rubens soit un décadent, si prodigieux qu'il soit, dans cet art se rencontrent des trouvailles de sentiment et de passion telles que leur éloquence n'a jamais été dépassée. L'Histoire, la Mythologie, ne parlent pas moins vivement à son imagination : il y trouve matière aux plus féeriques spectacles, à des fêtes de couleurs, de mouvements, incomparables. Son esprit, nourri d'une littérature relevée et étendue, sans doute, mais pompeuse et alambiquée, se plaira au maniérisme de l'allégorie ; mais ces fictions tourmentées, au moment même où l'esprit, toujours trop timide et rarement prêt à épouser la façon de voir et d'exprimer qui n'est pas la sienne, sera tenté de protester, au nom de je ne sais quel bon goût relatif, ces fictions

agiteront devant les yeux leur costume éblouissant, et les yeux se moqueront pas



RUBENS. — PORTRAITS DE SES FILS.

mal du témoignage de la raison. D'ailleurs, voici encore Rubens peignant un

portrait, un paysage, une figure nue, et ce simple morceau satisfait non seulement les yeux, mais l'esprit, autant que la plus riche composition, le drame le mieux déduit. A quoi tient cela? C'est qu'il n'y a pas là seulement le caprice d'une virtuosité, mais encore une façon spéciale de sentir et de rendre, qui prime même la beauté matérielle de ce morceau. Rubens est ému à sa manière, penseur à sa manière; et il va de soi que l'émotion et la pensée d'un être aussi puissant, aussi riche de force, de santé, et de satisfaction légitime de soi-même, ne peuvent être les mêmes que celles d'un maladif, d'un élégiaque, d'un mécontent, ou d'un renfermé. Ce Flamand, qui déjà de race était doué d'une vision vermeille des êtres et de la nature, a de son long voyage en Italie rapporté l'indestructible notion de la lumière, de la grande mimique, de l'éclatante harmonie. Que l'on juge à quelle intensité, à quelle expansion pourront se monter la combinaison et l'exaltation mutuelle de pareils besoins et de pareilles facultés. Aussi dans ce qui est la méditation et la simplicité chez Rubens, les esprits tempérés et les talents circonscrits trouveraient-ils de quoi se tailler leurs plus grandes exubérances. Quand il veut exprimer les émotions les plus déchirantes, les plus tragiques douleurs, il le fait avec des moyens qui pour les autres sont un langage de fête, et pourtant il est plus que qui que ce soit superbement tragique, ému, douloureux et déchirant. On ne saurait tenir trop de compte de ce phénomène pour bien comprendre Rubens; on le retrouve chez de rares artistes et seulement chez les très grands : le renversement des habituelles conventions qui font qu'en peinture, ou en musique, nous attachons telle signification, joyeuse ou triste, à tel ton, à telle mode, à tel instrument. Beethoven exprime parfois les idées les plus fières, les plus héroïques et les plus troublantes dans un scherzo au rhythme précipité et aux harmonies brillantes. D'une manière peut-être plus frappante encore et plus tangible, Rubens trouvera dans des couleurs splendides l'expression la plus propre, suivant sa conception, à rendre toute l'horreur d'un martyre, toutes les irréparables douleurs d'un grand deuil.

La religion, la légende, l'histoire, l'allégorie, le portrait, le paysage, la grande décoration ornementale, tels sont les principaux thèmes sur lesquels revient sans cesse son génie de peintre, et qu'il varie à l'infini, sur un nombre certainement assez ample, mais pourtant limité, de sujets. Mais cela ne suffit pas à ses besoins d'artiste : Rubens est architecte décorateur, sculpteur même, car on retrouve dans son inventaire quelques pièces d'ivoire, un Christ, une Vénus, etc., de son invention; il est ordonnateur de fêtes, inventeur de cartons de tapisserie, illustrateur de beaux livres, lettré excellent et qui a de qui tenir par son père, et par son frère aîné, Philippe Rubens, qui est un véritable érudit. Rubens serait général et ingénieur s'il le fallait, comme Léonard de Vinci; les sciences physiques et naturelles ne le laissent pas indifférent; il collectionne les pierres gravées, les camées antiques, les tableaux des vieux maîtres flamands ou italiens. En un

mot, dans la première partie du XVIIe siècle, il apporte tous les appétits et toute la puissance, toutes les aptitudes aussi, d'un homme du XVIe.

Pour son caractère, il est plein de netteté, de grandeur et de simplicité. Il est très séduisant malgré l'allure grand seigneur, et on ne songe pas à chicaner à un tel homme ses privilèges, son immense fortune, sa supériorité en un mot, tant il porte bien tout cela. Ce qui le rend vraiment grand, on ne saurait trop le remarquer, c'est qu'il place son art au-dessus de tout et qu'il ne lui sacrifie rien. Le mot célèbre : « Je m'amuse quelquefois à être ambassadeur, » a-t-il été réellement prononcé, ou n'est-il qu'une de ces phrases qu'on a tout le temps de faire entrer dans l'Histoire après la mort de ceux auxquels on les attribue? En tous les cas, il est complet et significatif comme résumé de toute une vie: tout ce qui a été en dehors de son métier de peintre, n'a été, en réalité, pour Rubens qu'un amusement. Je ne parle pas de sa vie privée, qui est simple et digne, et qui dans les dernières années prit quelque chose de retiré et d'un peu attristé. Les derniers actes de sa vie politique semblent avoir été mal inspirés, et l'on dirait qu'il a bien, comme cela lui a été un peu reproché, pris trop aveuglément les instructions de ses protecteurs contre ses compatriotes, bien qu'il ne crût pas desservir ceux-ci. Rubens était bon Flamand et d'ailleurs des artistes de cette trempe couvrent leur pays de trop de gloire pour qu'il ait le droit de compter avec eux. Quoi qu'il en soit, les cinq années qui s'écoulèrent de 1635 à la mort de Rubens, dans le château de Steen qu'il venait d'acheter, furent pour lui comme une définitive retraite, non point de l'art, car il fit encore de belles et grandes œuvres, mais de la vie publique et d'apparat.

Avant de dire quelques mots de son œuvre, et qui seront malheureusement trop brefs comme ce qui concerne l'homme lui-même, il est bon de faire aussi une allusion aux rapports artistiques de Rubens avec ses contemporains. L'influence qu'il a exercée sur l'école flamande est immense ; quelques-uns des plus grands peintres de son temps et qui ont leur tempérament propre, leur œuvre bien à part et bien originale, paraissent au premier coup d'œil, un peu comme ses tributaires, tant son rayonnement est impérieux ; quant aux autres, à ceux qui ne sont ni Van Dyck, ni Jordaens, ni Téniers, ils le suivent pas à pas, mais à distance, et ils disparaissent véritablement dans son sillage.

Cela nous amène à donner une indication nécessaire sur la part matérielle de ses élèves et de ses contemporains dans son œuvre. Elle a forcément quelque importance quant à la quantité de production, aucune quant à la qualité. Si extraordinairement taillé qu'il fût, Rubens n'aurait pas encore pu suffire tout seul à la besogne. Plus d'une toile importante fut préparée d'après de petites esquisses qu'il donnait et qui, conservées, sont souvent parmi les bijoux de son œuvre ; mais cette petite esquisse était si arrêtée, si excellente, ne laissant rien de vague quant au mouvement, à la couleur, et à l'expression même, enfin elle était un point de départ si

complet pour le grand tableau, qu'elle ne laissait plus aucune initiative ni invention aux collaborateurs; ils n'avaient guère qu'à se montrer dociles. Rubens revenait là-dessus, donnait la chaleur, l'éclat et la souplesse à cette œuvre vraiment sienne. On juge combien de temps il lui fallait pour cela quand on voit avec quelle rapidité de grandes pages, tout entières de sa main, ont été visiblement exécutées du premier coup. Il convient donc de ne pas faire trop grande la part des élèves et collaborateurs; elle fut et demeure secondaire, et un fait palpable tranche définitivement la question : ils firent des Rubens sur les indications du maître tant qu'il vécut, pas un seul ne fut capable d'en faire après sa mort. Sous sa direction, ils ne font que le seconder, entrer dans sa main, pour ainsi dire; lui parti, ou bien quand ils travaillent pour leur propre compte, ils retombent dans le médiocre, et leur personnalité ne se révèle pas à leur avantage.

Rubens, indépendamment du charme instinctif, immédiat de son œuvre, a donc apporté dans l'art flamand quelque chose de très considérable, mais d'inimitable au fond. Nous pouvons déjà dire que Rembrandt nous fournira la même remarque : entre de tels maîtres et leurs imitateurs, il n'y a d'autre ressemblance que les côtés superficiels, à fleur de peau, la grimace pour ainsi dire, mais il manque toujours chez les autres le véritable accent, l'affirmation de présence qui tient lieu de toutes signatures et garanties pour l'œil exercé. Il faut ajouter, que quelque soin que l'on puisse prendre de chercher à définir par les mots en quoi consiste cet accent spécial, il est en réalité indéfinissable, et que rien ne saurait remplacer le plus rapide regard jeté sur la peinture même. D'une façon générale si l'on cherche à préciser ce que Rubens a ajouté au patrimoine des grands flamands depuis Van Eyck jusqu'à Metsys et depuis celui-ci jusqu'aux autres beaux peintres du XVIe siècle, on verra d'abord que c'est une façon de sentir plus mouvementée et une façon d'exprimer plus rapide. Pourtant ce n'était pas le mouvement qui faisait défaut chez ces maîtres et en particulier chez Metsys; nous en avons même constaté les incontestables exagérations. Mais c'était un mouvement réfléchi, et pour ainsi dire à froid. Chez Rubens, au contraire, il paraît plus vif que la pensée même du peintre, et il est la conséquence du langage rapide et entraînant qu'il a adopté. De là les particularités très frappantes du dessin et de la couleur.

Ce n'est pas bien entendu dans un chapitre de précis que l'on aura la présomption de définir en quelques lignes le dessin de Rubens. Il importera de faire remarquer, pour mettre sur la route de cette étude ceux qui voudront, que c'est un dessin d'interprétation et de sensation personnelle, et non pas d'observation directe. De là, l'éternel malentendu de ceux qui déclarent le dessin de Rubens incorrect. Son point de départ et sa nature même rendent inutile et hors de propos ce qu'on appelle la correction, c'est-à-dire une certaine exactitude littérale et terre à terre de tels détails ou de telles proportions. Ce dessin, étant un langage

que le peintre se crée pour son usage, pour ses besoins, et suivant sa manière



RUBENS. — LA CONCLUSION DE LA PAIX.

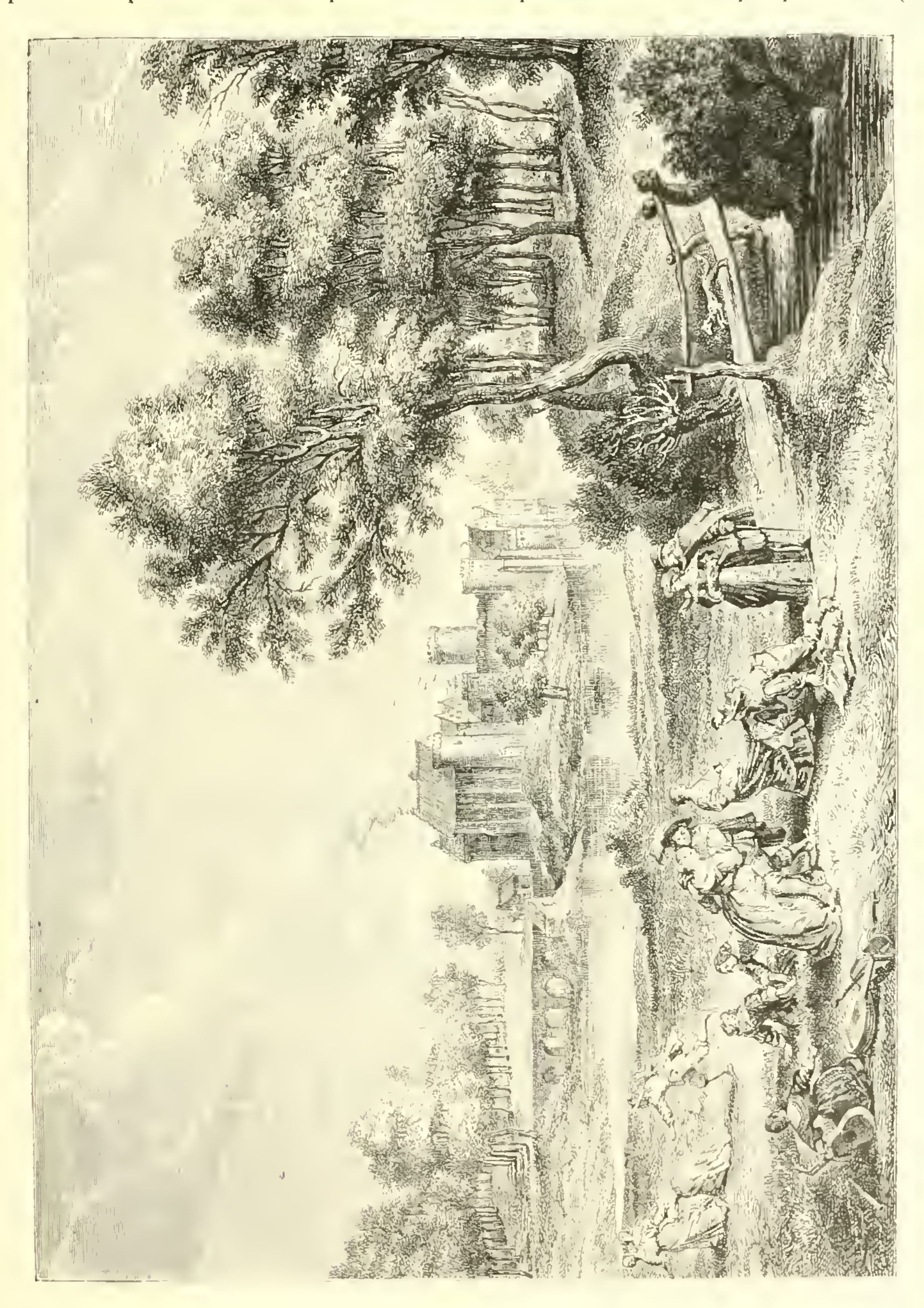
personnelle de comprendre et de vouloir exprimer, a sa logique particulière qui

n'est pas celle du langage ordinaire et normal. Mais c'est le droit absolu de l'artiste, et c'est même plus que son droit; il ne peut pas faire autrement. Par cela même qu'il existe et qu'il est différent des autres, il apporte, avec l'ensemble de ses façons de penser, le langage de formes et de couleurs qui y correspondent le plus étroitement.

Il est curieux de remarquer que l'on conteste bien plus rarement à un peintre le droit de colorer que celui de dessiner comme il l'entend. Cependant sa couleur ne s'éloigne pas moins de la nature ou, si l'on veut, de la correction, que son dessin lui-même. Or, on ne dit jamais de sa couleur qu'elle est incorrecte, comme on le dit de son dessin ; tout au plus dit-on qu'on l'aime ou qu'on ne l'aime pas : on a des *préférences* pour telle ou telle couleur, et des *jugements* pour tel ou tel dessin. C'est que l'on croit volontiers que la couleur est une affaire de goût personnel, de caprice, pour ainsi dire, tandis que le dessin serait soumis à des lois rigoureuses et quasi mathématiques. Or il suffit de la plus simple observation pour constater que le dessin a des accentuations toutes différentes suivant chaque tempérament, tout aussi bien que la couleur, et qu'il diffère même entre deux hommes également réputés pour dessiner correctement. On devra donc admettre que le dessin est, tout comme la couleur, une affaire d'interprétation artistique. Il est probable qu'il n'y a plus guère aujourd'hui de critiques qui comme ceux d'autrefois parlent de l'incorrection du dessin de Rubens. Cependant comme certaines expressions fausses ont la vie tenace, il était utile ici d'y faire allusion et de discuter ce mot qui nous aura permis de mieux comprendre le caractère de ce dessin. Il ne peut être question d'incorrection en ce qui concerne un grand artiste, mais d'interprétation et de volonté. Ce sont là deux signes distincts que l'on rencontre dans le dessin de Rubens : celui qui frappe le plus à première vue est ce caractère de fougue, d'impétuosité et de grandeur qui s'accommode merveilleusement aux idées le plus souvent dramatiques ou le reste du temps triomphales que le maître se plaît à exprimer. Mais il importe de ne pas considérer cette fougue, cette véhémence comme une sorte d'emportement irresponsable, comme le délire de la pythie antique. Rubens est toujours maître de lui ; sa force n'est pas aveugle ; et la fougue, en un mot, ne va pas sans la sûreté. Il n'y a jamais aucune confusion, aucune de ces choses obscures, incompréhensibles, comme on en trouve mêlées aux heureuses trouvailles des génies qui ne se possèdent pas.

Quant à la couleur, lorsqu'on cherche à la qualifier, on a vite fait d'épuiser le répertoire des épithètes enthousiastes sans avoir, au bout, donné le moindre renseignement. L'on n'a pas tout dit en effet quand on l'a déclarée infiniment éclatante et brillante. Les mêmes mots pourraient à la rigueur servir aussi pour caractériser la couleur de Van Eyck, de Bouts, de Memling, de Metsys, et enfin de Jordaens ou de Van Dyck. Et même certains de ces maîtres ont en réalité

plus d'éclat que Rubens lui-même; *le Mariage mystique de sainte Catherine*, de Memling à Bruges, ou la *Vierge et l'Enfant* de Metsys au musée de Berlin, pour ne prendre que deux exemples, feraient paraître, toutes proportions gardées,



RUBENS. — LE CHATEAU DE STEEN.

certains tableaux de Rubens une chose délicate, légère, et pour ainsi dire féminine. Rubens n'a point sur sa palette de ces tons riches et nourris, de ces tons de pierres précieuses broyées comme nous en avons vu dans les tableaux de Memling ou de Bouts. Mais il arrive, avec un très petit nombre

d'éléments très simples et toujours les mêmes à une prodigieuse variété : le rouge, le jaune, le noir, le bleu, employés ou mélangés presque à l'état pur lui suffisent à tout, grâce au concours incessant, permanent de ses gris. Car la couleur qui caractérise le plus vivement, le plus infailliblement, un tableau de Rubens, ce n'est ni ce rouge magnifique qui est le rouge de tout le monde, on dirait presque le rouge banal, ni ces jaunes d'or qui font de si belles robes de moire à sainte Madeleine, ni les bleus qui opposés aux rouges forment presque invariablement, manteau et tunique, le costume de la Vierge, ni les riches violets aubergine qui sont tout bonnement composés de ce bleu et de ce rouge, ni enfin le vert de certains costumes, ou des fonds de paysage, et qui pris en lui-même paraîtrait bien plus terne à côté des étonnantes émeraudes de Thierry Bouts.

La couleur caractéristique et fondamentale, celle qui fait chanter toutes les autres avec cette admirable sonorité, et qui en récompense, en reçoit des reflets extrêmement délicats et variés suivant la rencontre : c'est le gris. Et ce gris lui-même est tout simplement, à tous ses degrés, depuis le presque noir jusqu'au presque blanc, la combinaison du blanc pur et du noir pur. Il se produit entre lui et les autres tons, les tons royaux, un incessant et merveilleux échange : il leur donne vraiment la richesse et le bruit, et il reçoit d'eux la suavité. Or ce gris, malgré l'importance capitale de son rôle, échappe au regard et se dissimule ; on ne le voit que quand on veut le regarder. Il est vrai qu'alors on s'aperçoit qu'il couvre parfois jusqu'à un bon tiers de la surface, et qu'il se joue encore dans la matière même des tons retentissants, et que c'est ainsi qu'il les préserve de toute banalité. Le rouge, par contre, joue un rôle analogue, mais peut-être moins important bien que plus facilement saisissable ; il est le permanent reflet sur un grand nombre des éléments du tableau ; il vient se jouer dans les ombres des chairs, dans les plis des étoffes ; et en entrant sur le domaine même du gris, il fait avec lui d'excellents actes de complicité. On pourrait même vraiment dire qu'un tableau de Rubens à l'état de perfection pourrait être exclusivement composé de rouge, de noir et de blanc. Nous ne savons même pas si dans son œuvre immense, il n'existe pas un tel tableau ; sans avoir fait les recherches pour le trouver et le signaler, nous ne serions pas surpris qu'il existât. D'ailleurs une des petites esquisses du Louvre, celle qui contient juxtaposées deux des grandes compositions de la galerie de Médicis, le *Triomphe de la Vérité* et les *Parques filant la destinée de Marie de Médicis*, cette petite esquisse, ou tout au moins une de ses moitiés, ne contient guère autre chose. La peinture de Rubens vit donc principalement sur le rouge et le gris. Le reste est le luxe, le luxe magnifique. Mais il ne faut pas oublier qu'il y a, ordonnant, soutenant, exaltant tout cela, un élément modeste et tout-puissant, dissimulé et indispensable, l'Éminence grise !

Après avoir examiné, bien sommairement, la couleur de Rubens dans ses éléments, il reste à dire un mot de son emploi. Cet emploi se distingue par la fluidité, l'aisance et la sûreté. Il existe des tableaux immenses de Rubens qui sont exécutés comme des aquarelles. L'huile y est employée avec l'abondance de l'eau elle-même et ces tableaux sont d'une matière extrêmement fluide qui tout au plus couvre la toile. On pourrait citer comme exemple le ravissant portrait d'*Hélène Fourment avec deux de ses enfants*, du musée du Louvre ; il a justement cette qualité de transparence et de fluidité telle que si l'on suppose un instant le panneau sur lequel il est peint, disparaissant par quelque magie, la peinture laisserait passer le jour en abondance, comme un mince verre coloré ; mais on pourrait objecter qu'il s'agit ici d'une simple esquisse, et qu'il n'y a rien de surprenant qu'elle ne soit point surchargée d'épaisseur de pâte. Or il existe, pour choisir une autre démonstration toute faite, une *Sainte Cécile*, au musée de Berlin, celle-là, non plus une esquisse, mais un tableau achevé, une œuvre presque admirable, et qui est en tous cas une des plus curieuses de Rubens.

Si nous nous mettons à la décrire si brièvement que ce soit, nous sentons bien que nous y aurons plaisir, et que nous y perdrons un instant le fil de notre démonstration. Mais nous le retrouverons, après tout, et nous pourrons profiter de cette récréation qui s'offre au milieu de nos analyses.

Pour dire la vérité, ce n'est pas tant une *Sainte Cécile* que le portrait d'Hélène Fourment. Vous vous en étiez bien un peu douté d'avance. Mais cette fois Hélène Fourment non pas en bonne petite mère de famille, ni en beaux atours de riche bourgeoise flamande, ni dans l'éclat de sa nudité grasse et nacrée, mais vêtue des plus chatoyantes couleurs, et le visage transformé par une expression d'extase qui avec tout autre peintre serait d'un goût théâtral et affecté si elle n'était pas si bien dans le caractère de Rubens, si elle n'émanait pas si directement de ses sentiments les plus chers, une sorte de pompeuse tendresse, de noble sensualité. Rien en vérité n'est plus curieux que cette toile pour pénétrer dans l'intimité morale et sentimentale de l'homme et du peintre. Sainte Cécile est assise devant un petit orgue ; elle laisse ses belles mains potelées errer sur le clavier, tandis qu'elle lève les yeux vers le ciel, des yeux humides et brillants ; ses joues sont empourprées. Elle est vêtue d'un corsage vert, d'une jupe d'un ton extraordinaire, saumoné et doré, sorte de « gorge de pigeon » ; de petits anges sont autour d'elle, écoutant ses harmonies, grimpant sur le pied de l'orgue, la couronnant de roses ; et entre les colonnes de la salle, on aperçoit un paysage de soir. C'est un tableau d'une tendresse exaltée, peut-être un de ceux dans l'exécution desquels le peintre, toujours si maître de lui, a mis le moins de calme. Pour les spectateurs froids et formalistes, pour ceux qui en somme ne sentent pas vivement les impressions d'art, ce serait un tableau de parfait mauvais goût ; pour les autres, c'est une œuvre splendide.

L'exécution (et nous revenons ici à notre sujet) se ressent de cet élan véritable. Dans quelques coins du tableau, dans le bas, notamment, la peinture était tellement abondante et ruisselante, et fluide, qu'elle a coulé en larges gouttes que le peintre a laissé sécher telles quelles. Nulle part, ou presque nulle part, ne se trouvent d'empâtements, ou ceux qui s'y trouvent sont très relatifs. Ainsi nous voyons un beau et complet tableau peint évidemment du premier coup, et comme une grande détrempe ou une grande aquarelle. Cela explique en notable partie son aspect de vivacité et de fraîcheur, et d'ailleurs dans tout Rubens on peut faire des constatations pareilles. Au rebours de certains peintres qui, comme divers Hollandais, entre autres, emploient l'huile juste aussi peu qu'ils peuvent, comme une sorte de liant, Rubens l'emploie, lui, comme un abondant véhicule. Aussi la transparence de sa couleur est-elle augmentée encore par la fraîcheur d'aspect que donne un pareil procédé mis en œuvre par une main d'une aisance et d'une sûreté infinies.

Rien que ce que nous avons dit des éléments matériels employés par Rubens n'indique-t-il pas en effet que leur metteur en œuvre doit avoir acquis une aisance et une souplesse incomparables? Pour pouvoir ainsi tirer sans cesse de nouvelles combinaisons de données aussi élémentaires, aussi monotones, et le faire avec une pareille richesse, dans d'aussi grandes œuvres, enlevées en quelques journées, ne faut-il pas avoir acquis une virtuosité dont il n'y a presque pas d'exemples? Quant à la sûreté, elle constitue encore une nuance particulière de ce phénomène. Ce que l'on peut prendre pour des trouvailles heureuses ce sont des choses voulues, calculées. Rubens dans ses combinaisons de couleurs, sait toujours ce qu'il fait, ce qu'il veut, où il va. Tout se tient et cette couleur est en parfaite harmonie, d'un bout à l'autre, avec le sentiment et le dessin. Sans doute l'imagination puissante lui a fait entrevoir d'un coup toute la magnifique scène, et ces mouvements sont d'une éloquence trop vive pour n'avoir pas été sentis également avec rapidité et sur le moment même. Il serait tout aussi inexact de penser que l'œuvre de Rubens est de pur calcul que de se la représenter de pure impulsion. Mais le calcul est toujours présent au service de l'impulsion, et c'est dans la profondeur et dans la variété même des combinaisons employées, dans la science de l'effet qu'elles produisent, que nous trouvons la preuve de la sûreté que nous devons particulièrement signaler.

D'ailleurs il n'est pas sûr que le signe distinctif d'une grande imagination en art ne soit pas un très grand calme. Il est des artistes qui sentent si vivement ce qu'ils imaginent qu'ils s'en trouvent bouleversés et paralysés au point de ne rien pouvoir exprimer de ce qu'ils ressentent, ou de donner des œuvres froides en dépit de leur grande sensibilité. Chez Rubens, c'est tout l'inverse qui se produit. Non qu'il faille le considérer comme un être imperturbable et incapable



RUBENS. — DÉPART DE HENRI IV POUR LA GUERRE D'ALLEMAGNE.

d'émotion. Mais cette émotion, il la domine toujours; il est d'esprit riche, généreux et fort, il voit grand; et pour entraîner puissamment son public, s'il n'a pas d'efforts à faire, il ne lui faut pas non plus s'étourdir de ce qu'il éprouve et s'en griser. Rubens est tumultueux, pathétique, il est parfois agité, flamboyant : il ne bégaie jamais. Il n'y a rien de superflu dans son luxe le plus écrasant.

Nous voici donc amenés, après avoir étudié un peu les signes techniques de l'œuvre, à en rechercher les dominantes morales. Nous ne pourrons le faire encore que d'une façon sommaire, tant il se présente d'idées variées, tant il se soulève de problèmes importants.

Tout d'abord une des qualités les plus saisissantes dans l'œuvre de Rubens, c'est bien le pathétique. Il a un pathétique à lui, qui ne ressemble à rien de ce qui existe dans les autres arts et chez les autres hommes. A la vérité nous avons bien vu poindre, et assez nettement, cette tendance particulière dans l'école d'Anvers et surtout chez Metsys. L'emphase dans le geste, la mimique au besoin exagérée, la convulsion du visage accentuée dans les moments de passion jusqu'à devenir, chez les médiocres imitateurs, une grimace assez grossière et assez peu tolérable. Mais cette emphase trouve dans Rubens son véritable épanouissement, et aussi sa distinction particulière ; elle a une éloquence et une mesure dans le démesuré lui-même. Il y a d'incontestables analogies de race entre lui et ses devanciers ; mais les plus grandes beautés pathétiques, il les trouve encore plutôt dans sa propre nature que dans ce qu'il a pu devoir au passé par l'intermédiaire de son maître Van Noort.

C'est dans toute l'œuvre de Rubens qu'il faudrait chercher les éléments de cette étude de son pathétique, et il y aurait matière à longues remarques. Dans la partie dramatique de son œuvre à elle seule aussi importante que celles qui sont de joie, de décoration, ou de simple récit, on trouverait d'admirables traits à relever dans chaque tableau. Il n'y a rien de moins aisé et en même temps de moins arbitraire que de faire un choix. Chacun pourra venir et rapporter de son propre choix des témoignages encore plus saisissants que les nôtres. D'autre part rien ne saurait suppléer à la vue du tableau lui-même, car c'est dans son effet d'ensemble, plus que dans tel détail célèbre ou subitement bouleversant, que réside toute sa grandeur tragique et pathétique. Ce mouvement qui vous entraîne, cette expression de tristesse de tel personnage, ce geste admirable qu'ont remarqué et commenté tous les passants depuis tant d'années, ce rapprochement sublime ou ce contraste que Rubens seul pouvait trouver, ce sont là des beautés qui ne peuvent s'abstraire de l'harmonie générale, de tous les autres mouvements, qui ont un rapport et une correspondance avec la moindre touche du tableau.

On a tellement tout dit et bien dit sur deux œuvres aussi universellement

connues que l'*Érection de la Croix* et la *Descente de Croix*, que le plus sage est de n'en rien écrire dans une étude restreinte comme celle-ci. Le mouvement terrible de la première, la profonde tristesse de la seconde, sont sans doute de parfaits exemples, et ce sont encore elles qui permettraient peut-être l'étude la plus complète et la plus neuve du pathétique de Rubens dans un grand travail. N'y a-t-il pas d'ailleurs dans la *Descente de Croix* le type qui a toujours le plus admirablement inspiré Rubens, qui lui a fourni les plus profonds et les plus accablants accents de douleur : Madeleine! Qu'on la trouve au pied de la croix, agenouillée, et étreignant le bois, le corps secoué de sanglots, les yeux rouges de larmes ; ou bien navrée, assistant à l'ensevelissement ; ou se tenant près du maître aimé, tandis que son pauvre corps livide et affaissé repose sur les genoux de sa mère, et alors elle s'approche bien timide et bien humble, et elle a la triste consolation de tenir et de contempler d'un long regard les clous qui ont troué les pieds et les mains ; elle est toujours sous le pinceau de Rubens une extraordinaire créature de lamentation humaine. Sans l'avoir cherché, et l'ayant comme fatalement rencontré par la force même de sa palette et la splendide habitude de sa couleur, Rubens fait éclater ce contraste vraiment pictural entre la profonde douleur de l'attitude, du geste, de l'expression, et la magnificence du costume qui est le plus souvent cette moire d'or, ou ce satin violet brillant comme un fruit et souple comme une peau : et Madeleine a encore la surnaturelle parure de sa chevelure blonde dénouée, cette chevelure d'un blond pâle et argenté, ou bien d'un ton fauve et ardent. En vérité la figure de Madeleine est comme la clef du pathétique de Rubens. Quand on l'aura bien pénétrée, avec toute l'exubérance de ses larmes, de ses cheveux ruisselants en nappe, de ses admirables yeux rougis, de ses bras blancs étendus, on sera à la hauteur de toutes les autres éloquences de Rubens. Elles ne paraîtront plus trop grandioses et trop affectées ; elles éclateront ce qu'elles sont, les belles visions d'une puissante et poétique imagination qui a beaucoup de force à son service. Madeleine, dont on peut avoir un beau et assez complet avant-goût dans le *Christ en Croix* du musée du Louvre (qui contient également deux figures typiques de Rubens, le saint Jean en manteau rouge d'un grand nombre de compositions analogues, et la Vierge en gris, la tête levée, les mains jointes et abaissées, la Vierge douloureuse et auguste du *Coup de lance*!) Madeleine, disons-nous, se trouve peut-être représentée de la façon la plus sublime dans deux tableaux du musée de l'Ermitage ; dans l'un elle est vue accompagnée d'autres saints et implorant la Vierge ; dans l'autre le *Repas chez Simon*, elle est prosternée aux pieds de Jésus. Puis, encore dans un des plus beaux et des plus grandioses tableaux du musée de Bruxelles, le *Christ mort sur les genoux de la Vierge* ; c'est là qu'elle est vue contemplant, avec un long, un intense, un inoubliable regard les clous de la Passion.

Parmi les tableaux infiniment pathétiques qui se placent au premier rang, en même temps que les deux chefs-d'œuvre de la cathédrale, ou le *Coup de lance* du musée d'Anvers, il y a nécessité de ranger les deux toiles du musée de Bruxelles : le *Christ montant au Calvaire*, et le *Seigneur voulant foudroyer le monde*. On connaît, de descriptions célèbres, le second de ces tableaux : ce Christ terrible dans sa tunique rouge, ses foudres à la main, et fondant sur la terre dans un mouvement irrémissible, tandis que sa mère d'un geste à la fois impérieux et suppliant va l'arrêter : elle lui montre béante la poitrine où il s'est incarné et qui l'a nourri, lui le Rédempteur des hommes et non leur destructeur. La boule de la terre qu'entoure le serpent, symbole du péché, saint François est là qui agenouillé la protège de son corps. Ainsi l'allégorie religieuse se mêle au drame presque brutalement humain, en ce tableau rouge, brun et noir, dont le fond est non moins terrible, avec son paysage semé d'incendies, de violences et de crimes. C'est là l'éloquence de Rubens : elle est ample, torrentueuse, procédant par grands et gros moyens, et saisissante comme le fut jamais celle des plus emportés tragiques, — et il faut savoir s'en contenter. Ici l'idée pathétique est complètement exprimée à ces larges traits auxquels il est impossible de se méprendre, et où la subtilité des critiques et des admirateurs ne saurait voir autre chose que ce qui s'y trouve. Nous ne jugerions pas que la célèbre intention prêtée à Rubens, dans la *Descente de Croix*, du pied de Jésus mort effleurant l'épaule de Madeleine, ait été aussi nettement dans sa pensée. C'est là une conception un peu bien moderne, subtile et littéraire, d'autant plus que Rubens ne procède guère par ces beautés à fine entente. Le grand geste dit toujours tout ce qu'il veut dire et n'en suppose pas plus, et c'est peut-être bien plus beau.

La *Montée au Calvaire* est un des plus parfaits et des plus émouvants Rubens qui existent. Pourquoi n'a-t-il pas rendu aussi célèbre que le musée d'Anvers lui-même ce beau musée de Bruxelles, si riche, si varié, si nourri et en même temps si peu prétentieux? Cette destinée des œuvres, quand elle n'a pas de raisons bien nettes et bien étayées, est parfois un peu hasardeuse. Voilà un tableau de douleur et de triomphe comme il n'y en a nulle part, en comprenant même dans le nombre le *Coup de lance*, le *Jugement dernier* effrayant et lumineux de Munich, et même la *Descente de Croix* qui a surtout le mérite d'être la première grande, célèbre et excellente œuvre de jeunesse. Mais cette *Montée au Calvaire*, qui donne tout dans une étroite et vraiment sublime alliance, la richesse et le deuil, la grand' pitié dramatique de Rubens et son invincible instinct de magnificences! Et ici, par la volonté, par le plus noble sentiment qui ait jamais inspiré âme et conduit main d'artiste, c'est la magnificence qui est pliée à exprimer la pitié.

Nous avons déjà parlé de cet admirable renversement des conventions attachées aux lignes et aux tons, et de ce secret au moyen duquel par des timbres éclatants

certains grands artistes évoquent les plus grandes douleurs qui soient. Ce secret tient dans un mot : la force, et c'est le secret de Rubens. Rubens est la plus grande force de l'art flamand comme d'autres en ont été la plus grande suavité, ou la plus grande abnégation, ou la plus profonde paix. Ce tableau de la *Montée au Calvaire* s'ordonne et s'étage ainsi dans les principales masses de son ascension : le torse énorme des deux larrons, gravissant, courbés et gonflés sous l'effort, le bas de la pente, et conduits par des soldats ; on ne voit encore que le haut de leur corps ; au-dessus le Christ qui vient de tomber exténué sous la lourde croix, et près de lui Véronique éplorée, sous les traits d'Hélène Fourment, lui essuyant le front ; une femme qui porte deux enfants, une note lumineusement indifférente, près du mouvement affolé de la Vierge qui se précipite vers le Christ les mains étendues, et de saint Jean qui la soutient, et de Cymon le Cyrénéen qui peine à soulever la croix écrasante ; au-dessus de ce colosse aux muscles gonflés, le proconsul à cheval, en armure, le manteau flottant et la tête nue ; et encore plus haut, dans le chemin montant qui touche le ciel et va tourner, la lumière des deux cavaliers, tête de cortège, en armures luisantes, l'un en rutilant manteau, et tous deux porteurs d'étendards, l'un rose, l'autre blanc, qui éclatent au ciel et claquent au vent. Ainsi monte ce tableau de sa base sombre jusqu'à son couronnement de lumière, avec le grand drame au milieu, et tous les contrastes de chair et de douleur, de luxe et de larmes. Voilà le plus éloquent spectacle du pathétique de Rubens. Nous avons encore trop d'écoles à voir, trop de maîtres à passer en revue pour pouvoir décider dès maintenant si c'est là le pathétique parfait, la plus haute expression de la douleur, principe du monde. Nous ne voulons même pas examiner si la presque souriante résignation avec laquelle les grands Primitifs flamands ont exprimé cette inéluctable n'est pas un aliment suffisant et assez élevé pour les plus graves méditations humaines. Pour le moment deux ou trois exemples nous ont introduits en plein dans le drame de Rubens, et en ont à peu près fixé pour nous le caractère. Mais le maître d'Anvers ne peut être de ceux que l'on perd de vue, et lorsque nous serons à étudier d'autres temps, d'autres pays, des hommes tout différents, il surviendra certainement comme à l'improviste et s'imposera à de nouvelles comparaisons.

Bien d'autres admirables traits pourraient faire comprendre son pathétique, et on arriverait même à tirer de ce faisceau une très précise définition. Une des œuvres encore les plus saisissantes dans l'ordre biblique et religieux, serait ce tableau du musée de Madrid, le *Serpent d'airain*, véritablement unique de grandeur, de simplicité, et de lugubre harmonie. Jamais tableau plus effrayant n'a été réalisé par des moyens plus sobres, en même temps plus inhérents au sujet lui-même, cette fois sans le secours de contrastes. On parle trop souvent du Rubens fleuri et vermeil, triomphal, nous l'avons vu, jusque dans la douleur,

pour que ce tableau ne soit pas cité avec une insistance particulière. Le *Serpent d'airain* frappe d'abord par la fermeté et la simplicité des silhouettes, mouvementées et dramatiques sans doute, mais sans turbulence et sans ondoiement ; puis, par cette harmonie à la fois sombre et tranchante qui est principalement de gris noirs, de verdâtres et de verts sombres, de violets et de rouges obscurs, et de chairs brunes piquées de sang. Ce sont des mains qui se tendent vers le Serpent, des êtres agenouillés et mourants, des visages de terreur, une grande supplication de ces créatures mordues des bêtes venimeuses, le sang ruisselant en gouttelettes noirâtres sur leurs bras et sur leurs fronts ; cela se passe sous un ciel tout gris dans le haut, plus bleu à l'horizon, mais d'un bleu qui lui-même est cruel et désespérant.

Qui s'étonnerait de trouver Rubens aussi contenu et aussi austère? Point ceux à coup sûr qui ont compris combien sa volonté était maîtresse de sa main sûre d'elle-même, au point de passer peut-être de ce tableau sombre à une de ses pages les plus festivales, et de celle-là encore à tel petit tableau finement caressé comme d'un pinceau de miniaturiste : par exemple la *Fuite de Loth* au Louvre, ou mieux encore les *Naïades* et le *Paradis terrestre* du musée de La Haye, où il lutte de minutie, d'ingéniosité et de précieux dans les détails, avec Brueghel de Velours. Ne s'étonneront pas non plus de ces alternances ceux qui ont vu au musée d'Anvers auprès des joyeuses fraîcheurs de la *Vierge au Perroquet*, le brun et ascétique tableau de la *Communion de saint François d'Assise*, où cette fois il cherche le pathétique dans la prostration du corps déjà inerte du saint, dont le visage seul conserve la vie, une vie qui n'est déjà plus terrestre, au moment de l'approche du sacrement. La douleur des assistants se traduit par de grosses larmes, des visages convulsés, mais ce sont là détails qui ne se remarquent guère qu'à la longue, traits tout à fait de second plan, et qui n'apparaissent que lorsque l'œil s'est bien détaché de ce qui fait la beauté simple, l'éloquence concentrée du tableau : cette extase de mort. Il n'y a pas à se demander pourquoi Rubens semble avoir ici modifié ses harmonies favorites, pourquoi ce tableau est d'un ton d'ivoire jaune et de vieux bois. Cela est ainsi parce que Rubens le voulait et parce qu'il le fallait. Il n'y a même pas à le considérer comme une exception dans l'œuvre, car à ce compte, étant donnée la variété absolue qui règne entre les pages maîtresses, presque tous les tableaux les plus célèbres ou dignes de l'être auraient droit à être aussi pris pour des exceptions.

Si l'on cherche encore, dans les sujets inspirés par les Écritures, de ces grands coups de passion, de ces trouvailles entraînantes de mouvement que nous avons déjà rencontrés en abondance, comment ne pas citer la *Résurrection de Lazare* dont nous possédons une belle petite esquisse au Louvre? Est-elle extraordinaire, cette idée de Lazare jeune et plein de force, dont la mort a laissé intactes en les pâlissant un peu, la vigueur et la beauté, et qui monte les degrés

du tombeau d'un pas précipité, à la rencontre du Christ, dans une surnaturelle attraction !



RUBENS. — LA VISITATION.

Dans la Fable, dans l'histoire profane, ce sont par centaines encore des inspirations semblables, et nous ne pourrions, quelque force qui nous soit de passer

à d'autres considérations, ne pas citer le sauvage tableau du musée de Madrid, le *Banquet de Térée*. Le mouvement fou de Procné qui s'avance vers Térée, qu'elle vient de rassasier des membres cuisinés de son fils, tenant à la main et comme jetant à la face du roi la tête coupée de l'enfant, tout cela dans un désordre d'objets de table brusquement renversées, de fureur et de haine d'une part, de dégoût terrifié de l'autre! C'est en de telles toiles qu'il faut voir, étudier, comprendre le génie de Rubens, qui est de frapper, d'entraîner par des moyens qui chez tout autre artiste forçant son talent, et n'ayant pas l'envergure exceptionnelle de ce tempérament, paraîtraient du violent et grossier mélodrame.

A l'étude de ces accents tragiques qui sont véritablement ce qui domine l'œuvre de Rubens, qui sont peut-être le plus dans sa nature et qui ont toujours le plus vivement secoué les hommes, il est temps de faire succéder quelques indications sur ce qui l'a en même temps et à part à peu près égale, le plus occupé et séduit, ce qui est dans sa sensation immédiate, ce qui émane de lui aussi aisément que les impulsions pathétiques, c'est-à-dire les impulsions de fêtes et de triomphes. Ici, on ne saurait vraiment pas faire de sélection justifiable, et les quelques toiles qui pourront être citées maintenant ne doivent pas être prises pour les plus typiques, mais simplement pour celles que le hasard ou le goût impose momentanément à notre souvenir.

Dans ces spectacles, dont la fable et l'allégorie fournissent souvent mais non pas exclusivement le thème, la nudité féminine tient une place considérable et c'est là, véritablement, une des grandes joies du peintre. La chair y est comme le reste un décor. Il est presque impossible pour l'écrivain qui a le Louvre à sa portée, Rubens lui eût-il donné de beaucoup plus complètes et plus vives secousses d'art dans les musées étrangers, de ne pas avoir d'abord présente à la pensée la série de l'*Histoire de Marie de Médicis*. Sans doute, rien que par ce qui précède, on pourrait deviner que ce n'est pas là Rubens tout entier, que l'allégorie systématique, que l'ingénieuse et pompeuse flatterie, n'ont pas enfanté des œuvres d'un jet aussi hardi, aussi complet, des œuvres aussi conquérantes que celles où le pur récit, l'évocation passionnée d'un fait ou d'une fête entrent pour la plus grande part. Toutefois il serait absurde et injuste de tenir en secondaire estime cette suite superbe, pour la raison trop répandue et trop peu expliquée, qu'elle n'est pas de la main de Rubens jusqu'au dernier coup de pinceau. La main de Rubens est partout, dans le point de départ le plus précis, ainsi qu'en témoignent les précieuses petites esquisses dont la Pinacothèque de Munich possède la plus grande partie, comme dans l'achèvement et le dernier coup donné à chaque grande composition, comme aussi dans certains inimitables morceaux que pas un élève de Rubens et collaborateur ne pourrait avoir exécutés, fût-il le plus habile, le plus rompu à la pensée du maître. Nous ne disons pas : fût-il Van Dyck, puisque les années d'élaboration de la série 1621

à 1625, sont justement celles des voyages d'Antoine en Angleterre et en Italie, et qu'il ne revint à Anvers qu'en 1625, ce qui rend assez problématique la constatation que certains ont pu faire de son talent dans diverses parties... La marque de Rubens est également dans les magnifiques étoffes, dans les airs de tête qui sont à lui, qui sont ses types, dans le ruissellement des flammes, des nuages et des eaux, dans les grandes parties de nu enfin, et dans toute la tenue générale de l'œuvre.

Qui aurait peint, pour prendre quelques exemples, les riches et brillantes figures des Parques, et le royal couple de Junon et de Jupiter; *les Grâces*, dans l'éducation de Marie de Médicis ; les admirables Naïades et les Tritons tout baignés des vagues, un des plus parfaits poèmes de chair dont Rubens, en termes explicites et par lettre authentique, se soit déclaré satisfait ; la figure de Marie de Médicis qui vient de donner naissance à Louis XIII, tout alanguie par les douleurs de l'enfantement, une des plus belles et des plus complètes exécutions de Rubens avec le mouvement de la tête, la chair nacrée de la gorge, de la poitrine, des bras merveilleux, les pieds croisés, d'un dessin et d'un modelé sans rivaux, la riche draperie violette qui couvre les genoux de la reine, tout cela si beau, si accompli que l'on n'a plus d'yeux pour quelques autres parties du tableau qui sont remarquables ; et tout le tableau de l'Olympe ; le paysage dans le *Voyage aux Ponts-de-Cé* ; les figures monstrueuses et caricaturales de l'Envie, de l'Ignorance et de la Médisance dans la *Félicité de la Régence* ; les rameuses, la mer, la figure de la France, dans la *Majorité de Louis XIII* ; la terrible invention de la chute de l'hydre, dans la *Réconciliation* ; la Fureur et l'Envie dans la *Conclusion de la Paix* ; enfin le Temps et la Vérité dans un des derniers numéros de la série, figures qui tiennent tout ce que permettait la petite esquisse que nous possédons? Nous pouvons donc nous montrer fiers de nos Rubens même avec leur littérature recherchée, leur apparat, leur architecture ronflante, la déclamation de certaines parties mimées. Ils donnent tout un côté de l'artiste, certes pas le plus émouvant, le sujet le comportait-il ? mais nos Rubens sont des Rubens.

A côté de la mythologie, de l'histoire, de l'allégorie de cour, le Nouveau Testament a encore donné tout naturellement au peintre un thème de grande richesse et de décor tumultueux : nous voulons parler de l'*Adoration des Mages*, thème sur lequel il existe un groupe imposant de variations à peu près aussi belles les unes que les autres. Nous avons l'heur d'en posséder une, une typique et fortement concentrée, dans son format relativement plus modeste que les autres. C'est cette *Adoration* que l'on a placée, pour lui faire honneur, hors de portée de la vue dans le Salon Carré. La belle institution que celle de ce « Salon Carré » ! Il suffit qu'un tableau y soit accroché, paraît-il, pour que l'on reconnaisse à ce signe que les conservateurs le tiennent pour un des chefs-d'œuvre de la peinture. Après cela, il n'a plus besoin d'être vu ; pourvu qu'on le

sache dans cette salle, il n'importe qu'il soit en mauvaise lumière et qu'on le devine à grand'peine près du ciel.

Ces *Adorations* sont plus ou moins peuplées et éclatantes, plus ou moins minutieusement exécutées, ou enlevées en un petit nombre de joyeuses séances comme celle du musée d'Anvers. Elles sont toujours un prétexte aux divertissements favoris de Rubens, étalages d'étoffes et de riches armures, d'armes, de bijoux, de foules pressées, contrastes de carnations fleuries et de chairs rouges ou noires, barbes d'argent et d'ébène, chevelures d'or. Les trois Mages y sont toujours dépeints à peu près de même façon, mais costumés à loisir : le Mage Grec avec sa longue chevelure et sa barbe blanche est tantôt vêtu de rouge, de jaune ou de violet ; il est grave et respectueux ; le Mage d'Asie est plus farouche, mais non moins luxueux, avec ses étranges accoutrements, les boucles noires de ses cheveux, la nappe noire de sa barbe ; enfin l'Éthiopien, bon et robuste nègre, est parfois sérieux et roule des yeux que l'on jugerait féroces, si l'on ne l'avait pas vu plus souvent encore, dans les autres *Adorations*, souriant tendrement ou riant à large bouche et à dents blanches, dans sa contemplation du nouveau-né.

Devant ces tableaux et devant tous ceux où les mythologiques légendes lui ont apporté les plus riches thèmes à fleurissement de chairs, on comprend à merveille que si Rubens s'amusait « quelquefois » à être ambassadeur, il s'amusait encore bien plus tout le reste du temps, et tout le jour, à être peintre. Les admirables figures de femmes blondes et roses, potelées et puissantes qu'il multiplie dans les scènes joyeuses ou dramatiques, mais toujours éclatantes, telles que les *Jugement de Pâris* (National Gallery), la *Bataille des Amazones* (Munich), les *Nymphes surprises par des satyres* (Madrid), et bien d'autres encore où elles apparaissent souriantes ou prises de peur, triomphantes ou hurlantes, sont vraiment la chose propre de Rubens. Il en a fait son domaine et sa création. Domaine qu'il a pu emprunter à Titien en se l'assimilant profondément comme tout ce qu'il s'est assimilé, mais qu'il a importé dans l'art flamand et qui s'est trouvé sans héritiers après que lui et Jacques Jordaens disparurent.

On aurait toujours trop à faire et d'ailleurs la besogne serait à deux tranchants, si l'on se préoccupait de réfuter ce qui a été écrit avant vous sur un maître, et qui choque votre propre sentiment. Mais il est pourtant difficile de ne pas sourire de la conclusion d'une célèbre notice de Théophile Silvestre où il est dit que les « femmes de Rubens n'ont pas d'âme » et que, parmi « ces sirènes de théâtre, ivresse et châtiment de l'homme sensuel, » il n'en est pas « dont la physionomie sublime nous rappelle ces héroïnes qui sauvèrent les nations, ces mères fortes qui donnent à la patrie les penseurs et les martyrs, ces anges de la famille puissants et doux, tour à tour penchés sur le berceau de l'enfant, le lit du vieillard, le grabat du pauvre ». Sous couleur de raison, il n'a jamais été rien écrit

de moins raisonnable, d'abord sur Rubens, il est à peine besoin de le dire, mais sur toute la peinture en général. La même boutade pourrait s'appliquer aux femmes de Titien, de Corrège, de Léonard de Vinci, moins faites encore qu'aucunes pour être des héroïnes ou des garde-malades; elle peut s'appliquer aux Vierges de Memling elles-mêmes qui sont autant éloignées de la terre que les femmes de Rubens sont poussées en pleine terre. Il n'est jusqu'à la statuaire grecque et à ses plus parfaites créations qui ne tombe sous le coup de ce blâme. Il nous semble, et cela nous étonne un peu, en entendant un homme de ce siècle ainsi parler de Rubens, retrouver Diderot s'écriant que les Amours de Boucher sont incapables de réciter leurs leçons et de tiller du chanvre. Reprocher aux plantureuses et claires femmes de Rubens de ne pas se plier aux utiles, touchantes et nobles besognes de la vie, est pousser la morale pratique un peu loin, et équivaut à faire un grief aux roses de ne pas se manger en salade. Dans les bacchanales, le plaisir de Rubens à faire éclore de belles couleurs et des formes plantureuses en mouvement, atteint son paroxysme. Là encore c'est son interprétation de la vie, et certaines de ces pages abondent en large et puissant comique. Le rire, une note de plus chez Rubens, mais encore montée à sa taille, un rire énorme et déconcertant un peu comme celui de messire Gargantua. Les *Triomphe de Silène* des musées de Londres, de Munich, d'autres encore, l'*Ivresse d'Hercule* du musée de Dresde, présentent de ces formes débordantes, de ces couleurs rubicondes, de ces mouvements grotesquement titubants, qui sont des choses vraiment réjouissantes et magnifiques et semblent des variations de Rabelais sur les peintures des poteries antiques. Rubens n'y dépasse sans doute pas Jordaens quant à la sensation de chair, quant à l'admirable et puissant étalage de la brute dans sa splendeur, mais il lui demeure toutefois supérieur par la richesse de l'imagination, par l'aisance avec laquelle il lance ces bacchanales dans un mouvement tourbillonnant.

Et à côté de la gaieté, des prix de beauté, des ripailles mythologiques, ce sont encore des batailles de chair, des *Enlèvements de Sabines*, des *Filles de Leucippe enlevées par Castor et Pollux*, de terribles *Combats d'Amazones* (Munich) où les combattantes, précipitées du haut d'un pont, teintent et remplacent l'eau de la rivière par le rose de leur corps et le rouge de leur sang. Parfois encore les scènes mythologiques affectent une allure romanesque et du genre « héroï-comique » alliant une galanterie et une bravoure italiennes aux plus plantureux régals flamands : tel le *Persée délivrant Andromède* (musée de Madrid). Enfin c'est aussi une extraordinaire fantaisie qui n'a pas d'analogues dans les autres temps et les autres écoles, comme cette *Bacchanale* du musée de l'Ermitage, où par un trait qui est bien dans le goût de Rubens, on voit, tétant leurs mères faunesses, de petits faunes déjà barbus, d'horribles et comiques petits monstres enfants à tête d'hommes.

Dans tout ce spectacle qu'y a-t-il? Seulement de la fantaisie, du décor, du rêve de sensualité picturale? Pas seulement cela; il y a surtout de la vie, mais de la vie ressentie et interprétée d'une façon spéciale, par un tempérament unique. Là Rubens pourrait être considéré comme se lançant en plein rêve, en pleine griserie de sa propre nature, avec la vie seulement pour prétexte. Mais, quand il se donne mission de rendre ce qu'il voit, ou de rapporter simplement des choses de son temps, en un mot quand il portraiture, est-il le même que quand il raconte et invente? La question vaut la peine d'être étudiée et on ne saurait terminer par l'étude d'un fait plus intéressant.

Or Rubens apporte la même ampleur, il imprime aussi fortement sa marque, agrandit par la même imagination, transforme et illumine par la même couleur. Pourtant il est véridique à sa façon et il est peu juste, comme l'ont fait quelques critiques, de lui refuser la faculté de rendre un accent vrai et typique de ses modèles. De ce qu'un artiste comme lui met surtout dans toutes ses œuvres, fût-ce dans un portrait, ce qui est en lui-même, sa propre sensation et sa propre vision, il ne s'ensuit pas qu'il ne mette rien de ce qui est en ses modèles. Un pareil portrait est toujours à la fois objectif et subjectif. Sans doute avec un tempérament aussi fort, aussi impérieux que celui de notre maître, on peut s'attendre à ce que la part de subjectivité s'affirme toujours et prédomine, mais un si bel œil et un esprit si net doivent aussi forcément saisir les traits les plus caractéristiques de l'objet. L'art intervient alors et donne à l'œuvre sa beauté et sa fleur. C'est pourquoi les portraits et les tableaux purement de nature que Rubens a exécutés ne sont-ils aucunement négligeables, et au contraire un portrait de contemporain, un paysage, une scène de l'époque, sont-ils faits pour passionner ses admirateurs au même titre que les plus grandes compositions.

Les portraits, que nous prenons d'abord, puisqu'ils constituent le type le plus simple de cette catégorie d'œuvres, ont été jugés par Fromentin un peu comme des œuvres éphémères, indifféremment exécutées, et ne laissant dans l'esprit aucun souvenir. Les grands portraits de Munich, ceux de Madrid, l'*Hélène Fourment* du musée de l'Ermitage, les portraits du *Bourgmestre Nicolas Rockox* et de sa femme, *Adrienne Perez*, font paraître ce jugement bien hâtif et superficiel.

Il y a d'abord dans les portraits de Rubens, ce caractère vraiment précieux et important, qu'ils expriment, aussi bien que l'a jamais fait peintre flamand, la race flamande, dans son type, sa carnation, sa structure, son esprit même. A cet égard les portraits des Rockox que nous citions à l'instant sont des merveilles indépendamment de leur beauté d'exécution. Les nombreux portraits d'Hélène Fourment sont encore les plus caractéristiques et les plus parfaits de la Flamande qui aient jamais été produits. Cette forte saveur de type et de race ne se trouve pas plus accentuée dans les plus grands prédécesseurs, fût-ce dans les Van Eyck, dans Memling ou dans Metsys. Peut-être

le portrait de Martin Niewenhoven par Memling est-il seul supérieur aux grands portraits de Rubens. Pour le reste, les autres peintres sont trop particularistes,



RUBENS. — LA KERMESSE.

et bien que plus saisissants dans le détail, leurs portraits et leurs types sont peut-être moins expressifs dans la synthèse ; Antonio Moro si on le rattache à la Flandre par son séjour à Anvers est trop imperturbable, Van Dyck est trop

cosmopolite. Le seul portrait d'une *Dame de la famille Boonen*, au musée du Louvre, bien que n'étant pas de première importance dans l'œuvre, permet de dégager les caractères de la Flamande telle que la voit Rubens. Les grands yeux admirables, avec leur expression peu compliquée, la chair transparente, la bouche rouge, fine et fièrement dessinée, tout cela se trouve indiqué, rendu avec force, et une véritable pénétration dans ce portrait de Dame, qui est peut-être selon d'autres autorités que celle du catalogue, celui de Suzanne Fourment, belle-sœur d'Hélène, et qui serait déjà le propre original du célèbre portrait de *Femme au chapeau de poil* de la National Gallery. Le caractère est encore plus frappant quand on se trouve en présence des grands portraits d'Hélène Fourment, autres encore que notre délicieuse esquisse du Louvre, ou des portraits de familles. Hélène Fourment en brillants atours au musée de l'Ermitage, nue et à demi couverte d'une pelisse au musée de Vienne, en *Sainte Cécile* à Berlin, en *Madeleine* dans une admirable petite toile d'argent, de gris, et de vert tendre au modeste et riche musée de Dulwich collège, près de Londres, bien d'autres images encore de l'épouse et de la femme cent fois peinte et toujours admirée, voilà où Rubens s'affirme non seulement grand peintre, mais encore grand observateur, car ce qu'il a observé c'est ce qu'il y a de vraiment significatif et de supérieur dans le modèle. On en peut dire autant du superbe *Portrait d'un savant*, à Munich, de la *Famille Arundel*, des portraits du *Seigneur de Cordes* et de sa femme *Jacqueline de Castres*, celle-ci, Flamande au possible dans les yeux, dans la coupe du visage, dans l'attitude même, quoique ce ne soit en apparence qu'une attitude de portrait: puis encore, à Vienne, les *Fils de Rubens*, et à Munich de nouveau, le portrait de Rubens lui-même avec sa première épouse Isabelle Brandt. Rubens est aussi magistral que jamais dans ces grands et beaux portraits, sévères d'exécution, nobles comme des scènes.

Nous en arriverons ainsi à parler de certains tableaux où il a exprimé à sa façon la vie de son temps, les modes de son temps, depuis les riches personnages qu'il fréquentait, et sa propre vie élégante et relevée, jusqu'aux gens du peuple et des campagnes, dont en certains moments de caprice et de verve, il a eu la curiosité d'interpréter à sa façon les allures et les jeux. En ces genres, le *Jardin d'Amour* du musée du Prado, *Rubens et Hélène Fourment dans un jardin* du musée de Munich, la *Kermesse* du Louvre, la *Ronde de paysans* du Prado, sont ses morceaux les plus curieux ou les plus entraînants. On a tant écrit sur la *Kermesse* en elle-même, on l'a tant et si bien décrite, on en a même si bien dégagé certains systèmes philosophiques qui n'étaient peut-être pas dans l'esprit de Rubens, qu'il paraît inutile de faire une fois de plus tournoyer les mots et de dire le caractère de chacun des paysans d'après la façon dont ils dansent, boivent ou s'indigèrent. Toutes ces choses sont connues, tout le nécessaire a été trop

souvent affirmé, sauf peut-être la remarque essentielle que le vieux Brueghel n'était mort que huit ans avant la naissance de Rubens, et que celui-ci lié avec son petit-fils, connaissait sans doute une grande quantité de ses œuvres et les admirait profondément. Qui sait même les importantes leçons que Rubens a pu tirer de l'étude de ces œuvres pour le maniement des gris, des bruns, des rouges? En ce qui regarde le sujet lui-même, admirablement composé et mouvementé comme il l'est, Rubens a peut-être assoupli, enrichi ses réminiscences, mais à proprement parler, il n'a rien inventé. C'est une superbe arabesque faite de souvenir, mais qui ne contient rien de plus que les véridiques et épiques observations de Brueghel. Ce n'en est pas moins une page magnifique et une œuvre précieuse, comme tout ce que Rubens a pu faire avec plaisir.

Mais Rubens est certainement beaucoup plus lui-même dans les très curieux tableaux de genre dont nous avons cité deux exemples. Le voici en beau costume, comme il devait être toujours, conduisant vers son pavillon d'architecture pompeuse, sa petite épouse Hélène qui prend une attitude mutine. Il fait le bras rond et la belle bouche; des bosquets et des boulingrins, des paons qui se pavanent dans le jardin; un tableau où Rubens a mis avec une évidente complaisance ses belles manières d'homme distingué, son élégance de cavalier et sa satisfaction d'homme riche, une page élégante et affectée, qu'on ne peut regarder sans sourire car elle est ingénue comme une confession et musquée comme une chose de modes d'antan. Dans le *Jardin des Amours*, c'est alors la quintessence de ces distinctions, de ces élans sensuels et langoureux, de ces romances dont la chair forme le couplet, et quelques compliments alambiqués comme des allégories, le refrain. C'est d'ailleurs d'une merveilleuse exécution; toutes ces femmes assises dans des poses diverses, en grands atours, et qui ressemblent presque toutes à Hélène Fourment, écoutent complaisamment dans des bosquets ou près de fontaines essentiellement rococo, les fadeurs enflammées que leur débitent des cavaliers auxquels une centaine d'années plus tard Watteau donnera sa grâce riche aussi, mais impertinente et svelte. Tout cela est d'une fraîcheur charmante de couleur; Rubens a pris un évident amusement à multiplier les tons tendres et chatoyants, à caresser finement les petites figures, à répandre de l'air et de la galanterie dans le paysage.

Il est si grand et si varié paysagiste! Nous trouvons plaisir à finir par là une esquisse bien incomplète de son œuvre; mais que l'on ne croie pas qu'il y ait là une gageure ni un désir de singularité, à avoir si mal observé les gradations, et à parler de ces choses presque légères, presque dédaignées, et en tous les cas très peu appréciées encore, après avoir agité tant de sujets grandioses. Cela semblerait finir le spectacle par la petite pièce; mais il n'y a pas de petites pièces dans le spectacle que donne Rubens: tout porte la marque de la richesse, de la force et de la grandeur et l'on peut indifféremment passer des plus grandes

œuvres aux plus légères esquisses avec le même profit, puisque l'artiste y est présent à un égal degré. Rien que le paysage où se déroule la *Kermesse*, ou encore ce paysage immense, lumineux et terrible où se passe la scène fougueuse du *Tournoi* que l'on qualifierait presque de romantique deux cents ans avant le romantisme, un tableau étonnant par l'imagination et la bravoure de cette facture sommaire et sûre, ou bien encore le paysage de l'*Arc-en-ciel*, ou enfin et surtout ce merveilleux petit *Paysage* (n° 208) avec son effet rapide, insaisissable du soleil parmi les nuages, rien que ces quatre indications, au Louvre, de Rubens paysagiste, seraient fertiles en révélations si l'on se décidait jamais à réunir dans une seule salle ou dans une seule galerie, comme à Munich, toutes les œuvres que nous possédons de lui. Cela formerait un ensemble écrasant, au lieu de laisser les toiles comme elles sont, dispersées sans effet et sans profit. Mais il est d'autres paysages bien plus extraordinaires encore. C'est, par exemple, cette forêt toute en panaches, du musée de Bruxelles, ayant pour prétexte une *Chasse de Méléagre*, un tableau que Rubens avait jugé digne d'orner sa maison, et qui est d'une fougue et d'une grandeur dont rien ne peut donner idée ; puis les paysages de Windsor, dont un de neige, une note inattendue dans cette œuvre ; puis encore le *Chariot* du musée de l'Ermitage ; les autres paysages de la galerie Lichtenstein, du Prado, de Dresde, de Munich. Rubens paysagiste ! mais ce serait une étude, à elle seule, qui révélerait un artiste considérable, imprévu, inconnu.

Qu'il nous suffise de l'avoir simplement signalé, et qu'on nous laisse ne pas conclure, désespérant d'avoir pu dans une si rapide revue donner la plus pâle idée de cet être spécialement créé, devant lequel il n'y a pas à faire de philosophie, et qu'il faut accepter tel qu'il est, incompréhensiblement robuste et vermeil.

CHAPITRE IX

Rembrandt. – Rapprochement forcé mais parallèle impossible avec Rubens. — Les grands traits de caractère de Rembrandt. — L'humanité. — La distinction. — La rapidité de pensée et la patience d'exécution. — L'emploi de l'ombre. — Résumé de la vie et de l'œuvre. — Morale de l'inventaire. — Remarques sur certains tableaux.

Si Rembrandt, après plus de deux cents ans écoulés, agit encore aussi puissamment sur nos nerfs, parle aussi vivement à notre imagination, nous trouve toujours prêts à d'aussi passionnées discussions que s'il était un homme de ce temps, et si toutefois son œuvre demeure en dehors de tous les temps, du nôtre tout aussi bien que du sien, c'est qu'il a été un très grand homme.

Il peut sembler naïf de s'exprimer ainsi, de faire une pareille découverte. Mais réfléchissez-y un peu : Rubens a été une très grande chose, et Rembrandt a été un très grand homme. Une très grande chose d'une part, c'est-à-dire un tempérament unique de force et d'éclat, comme une fleur gigantesque, comme un fruit monstrueux. Un très grand homme d'autre part, c'est-à-dire une raison admirable alliée à une sensibilité extrême; une méditation profonde et de soudains éclairs d'audace; un métier patiemment acquis, touche par touche, et pourtant dans ce métier, comme une perpétuelle révélation, des trouvailles toujours inattendues.

Il ne s'agit pas de savoir lequel est le plus grand : tout ce que fait la nature est également grand, quand elle fait un Rembrandt ou quand elle fait un Rubens. Si on les rapproche, si on les étudie sans cesse en revenant de l'un à l'autre, en les comparant en les opposant, c'est pour mieux les comprendre et non pas pour les classer. Seulement ces comparaisons et ces oppositions sont inévitables, puisque Rubens et Rembrandt sont, comme nous l'avons dit des deux écoles où ils règnent, inséparables l'un de l'autre, et donnant chacun un des grands côtés du même art, de l'art du Nord. Otez Rubens, ou masquez Rembrandt, tandis que vous étudiez cet art, et tout l'édifice, penchant d'un côté, devient incompréhen-

sible. La force et l'éclat, l'éloquence en surface et en gestes chez l'un, la sombre dorure, la concentration, l'éloquence en profondeur et en expression chez l'autre, forment un tableau complet, tableau d'inspiration aussi bien que tableau de métier.

C'est pourquoi nous avons amené notre étude jusqu'au pied de chacune de ces deux grandes figures. Une fois que nous aurons tâché de les embrasser toutes deux du regard, le plus fort de notre besogne aura été fait, et nous serons préparés à tout comprendre, quelque charme, quelques délicieux étonnements que nous réserve le reste. Et voici qu'après avoir présenté tout ce qui précéda, prépara Rubens, et Rubens lui-même, après avoir sommairement indiqué ce qui précéda et prépara Rembrandt, nous sommes tenus de grouper quelques traits de cette vie et de cette œuvre.

On ne peut pas, quelque admiration que l'on ait depuis de longues années pour Rembrandt, se préparer à parler de lui sans angoisse. Par quel côté le prendre, et quelque côté que l'on choisisse, comment réussir à faire autre chose qu'à effleurer simplement le sujet ?

On dira volontiers que Rembrandt est le plus humain de tous les grands peintres, et on aura ainsi posé deux termes essentiels, à savoir que chez lui la peinture est inséparable du profond sentiment humain, et que l'humanité s'exprime toujours par de surprenants moyens, mais seulement des moyens de peintre. Un corps de femme est baigné dans la dorure ; deux yeux vous regardent, une bouche s'ouvre vers vous comme pour vous parler ; une humble famille est affairée à d'humbles travaux dans une humble chaumière ; une scène biblique est retracée d'une façon rude et simple, à l'aide de quelques pauvres personnages, sans richesse dans la mise, sans prétention dans la tournure, ne posant point pour les spectateurs, mais absorbés dans leur prière, leur effroi, leur espoir ou leur extase ; parfois le portrait d'un brave homme cordial et cossu, d'une femme avenante, saine et sérieuse, d'un savant au visage creusé et affiné par de longues méditations ; ou enfin tout un clavier des portraits du même modèle, à des âges différents, le peintre lui-même, depuis les années d'avenir et de confiance, où la mine est vermeille, l'accoutrement riche et joyeux, la moustache victorieusement retroussée, jusqu'à l'âge des tristesses et des abandons, où le front s'est creusé de rides, où le vêtement est pauvre, mais où demeurent, dans le regard, comme un défi, les flammes d'une pensée toujours libre et toujours fidèle à la méditation et à l'art. Voilà des motifs peu compliqués, dont l'expression n'emprunte rien à la littérature. Ce qui en fait la beauté, c'est avant tout le travail matériel : des contrastes, ou pour mieux dire, des passages insaisissables quoique extrêmes de la lumière à l'ombre, une lumière dorée et une ombre chaude, profonde, remuante, comme vivante ; un dessin d'autant plus impossible à analyser et à définir qu'il est dans la peinture même ; et cette peinture complexe, souple, subtile et forte, qui ne ressemble à aucune autre

et ne se ressemble jamais à elle-même, bien qu'elle porte toujours la puissante marque de son inventeur. Il n'y a pas deux tableaux de Rembrandt qui soient identiques de facture, et c'est en réalité le plus étonnamment varié de tous les peintres ; il n'a jamais profité deux fois de la même trouvaille, et à chaque œuvre c'est une trouvaille nouvelle.

Voilà des constatations matérielles que l'on peut déjà faire, indépendamment de toute analyse technique moins superficielle. Leur importance est plus grande qu'on ne peut croire, car elles permettent de ne pas s'égarer à côté de Rembrandt, au lieu de simplement admirer ce qu'il est, ce qu'il y a en lui. Il n'y a pas lieu de se lancer tout de suite dans les mots et dans les tirades ; avant de jouir des beautés morales de cette œuvre, avant même de s'enquérir si elles existent, il faut se dire que la beauté de peinture est l'origine et la condition de toutes les autres possibles. Rembrandt est avant toute autre chose un libre et un grand ouvrier.



REMBRANDT. — LE DOCTEUR FAUSTUS.

Il est, de plus, aisé, si l'on veut s'en donner la peine, de démêler les origines de ce métier admirable : il en a, il ne s'est pas créé seul, et spontanément ; mais il est possible aussi de suivre par quels très beaux exercices de la main, et par quelles opérations de l'esprit encore plus belles cette éducation est devenue conquête, de quelle façon ces acquisitions se sont transformées, en un mot comment cet admirable élève de grands maîtres est presque immédiatement devenu un maître à son tour. Le phénomène est infiniment curieux à énoncer, à plus forte raison à étudier pièce à pièce. Si l'on considère la parenté picturale des plus étroites qui rattache Rembrandt à Titien, à Corrège, à Tintoret, l'on pourrait dire qu'il est en réalité, au sens parfait du mot, le plus italien de tous les peintres hollandais, mille fois plus que ceux qui se sont mérité le surnom peu louangeur d'*italianisants*. Si d'autre part on considère Rembrandt en lui-même, on constate que c'est lui qui donne la plus complète et la plus profonde expression non seulement de l'art hollandais lui-même, mais encore de tout l'art du Nord. Mais c'est là une observation trop importante et trop complexe pour que nous en épuisions tout de suite l'étude ; nous aurons l'occasion d'y revenir, et pour le moment nous avons à dégager les grandes lignes, la charpente même de l'œuvre et du caractère.

Rembrandt, avons-nous dit, est profondément homme, comme il est profondément peintre. Ce talent unique est mis exclusivement au service d'une pénétrante observation, d'une imagination saisissante, et d'une vive sensibilité. Considérer Rembrandt surtout comme une espèce de poète ou de philosophe est également alourdir son rôle et dénaturer sa mission, sa poésie et sa philosophie étant toutes d'instinct et étroitement liées à son métier. Il a une raison haute et droite qui donne la santé et la force à toutes les opérations de sa main et de son esprit. Peu à peu la vie, qui a été exceptionnellement cruelle pour lui, a mis dans son œuvre un accent de douleur de plus en plus avivé ; mais plus les épreuves l'assaillaient et plus il trouvait dans son art, ou, répétons-le, dans son métier, la consolation à sa propre vie et l'intérêt à la vie des autres hommes. C'est ainsi que l'on suit très visiblement cet acheminement dans son œuvre : partant des tableaux simplement joyeux, brillants et pittoresques, il trouve peu à peu la formule d'un art humain.

Rembrandt ayant été doué d'un grand sentiment d'observation, a appliqué cette faculté tout d'abord à lui-même ; l'observation incessante de son propre visage n'a pas médiocrement contribué au perfectionnement incessant de son métier de peintre ; l'observation de son esprit, de sa propre douleur l'a conduit tout naturellement à trouver des formules saisissantes, inédites, pour exprimer la douleur humaine. Voilà encore un des traits généraux de Rembrandt ; mais on ne pourra en trouver la confirmation et l'analyse qu'en passant en revue son œuvre.

En attendant, il nous faut revenir à ce qui caractérise plus spécialement le peintre. Le trait le plus important, celui qui vraiment donne la clef de cette nature admirable, est justement celui qui a passé ou le plus inaperçu ou le plus nié. Faute de l'avoir saisi et admis comme une vérité prouvée à chaque pas, les esprits les plus informés, les mieux renseignés sur la vie et sur l'œuvre, ont commis maintes erreurs de jugement.

Rembrandt est un homme d'une distinction infinie, dans la forme tout aussi bien que dans le fond. C'est un des artistes de tous les temps qui ont eu le plus parfait choix d'expressions. Nous ne saurions retrancher si peu que ce soit à ce principe ; il doit être maintenu d'une façon absolue, quelques contradictions que paraissent y apporter certains faits et certaines appréciations courantes.

Si l'on part en effet de cette idée que la distinction consiste, non pas dans la pensée avant tout, mais dans l'emploi de certaines formes conventionnelles, dans tels amincissements de lignes, dans l'élimination de tels détails significatifs, on s'interdira de comprendre non seulement Rembrandt, mais la distinction elle-même. L'on prendra alors le fond banal sur lequel vit, à toutes les époques, l'art de mode, pour la beauté rare et saisissante qui émane de l'expression énergique qu'un grand esprit dégage de sa propre conception des choses. Perpétuel

malentendu qui a fait des victimes même parmi les gens cultivés, mais qui n'ont pas une notion suffisante de la force. C'est au contraire ce qui passe pour le joli et



REMBRANDT. — LA RONDE DE JOUR.

le distingué auprès de la foule qui représente la véritable vulgarité, puisqu'il plaît précisément au plus grand nombre des esprits vulgaires. Nous verrons un peu plus loin des peintres tels que Gérard Dou, Mieris, qui ont poussé aussi loin que possible la recherche de ce minutieux, de ce propre, de ce faussement élé-

gant, et qui, à cause de cela, passent pour les plus distingués des peintres hollandais, auprès des spectateurs qui commettent cette méprise; on accorde même qu'ils sont trop distingués. Or, au contraire, rien n'égale leur vulgarité, parce que rien n'égale leur sottise.

Lorsque le grand Rembrandt fut mort, et que la vogue eut adopté une peinture maniérée et insipide, dans laquelle l'école hollandaise sombra sans rémission, un des plus célèbres représentants de ce genre, Gérard de Lairesse, écrivit ce qui suit : « Voulant peindre moelleux, Rembrandt n'arrive guère qu'à exprimer la pourriture. Son esprit, dans un sujet, n'envisageait jamais que les côtés bourgeois et vulgaires, et, avec son coloris jaune et roux, il a donné le funeste exemple de ces ombres si chaudes qu'elles paraissent embrasées, et de ces couleurs qui semblent découler sur la toile ainsi que de la boue. » Ce que ce peintre aussi correct qu'artiste déplorable s'est permis de dire, ne contient ni plus ni moins que les restrictions habituellement faites sur ce qu'on appelle les « vulgarités » de Rembrandt. Ce que Lairesse a pris pour les « côtés bourgeois et vulgaires » du sujet n'en est que les côtés simples et humains; quant à la couleur, il est du moins devenu inutile de la défendre.

Dans l'admirable page de Michelet dont une ligne se trouve inscrite en tête de ce livre, il est dit ceci : « Non, Rubens n'est pas le matérialiste qu'il semble. Tous ses tableaux offrent, au plus haut degré, une chose qui n'est pas de la matière : le *mouvement*. » De même, il peut être dit de Rembrandt qu'il n'est pas le naturaliste et le chercheur de laideurs qu'on l'a accusé d'être, car tous ses tableaux offrent au plus haut degré une chose qui n'est pas immédiatement apparente dans la nature et qu'il s'agit au contraire, au prix des plus grands efforts, de dégager et de généraliser : la pensée.

Peu nous importent, après cela, les *prétextes* qu'il a pu choisir pour exprimer cette pensée. Avec un homme de ce goût puissant et de cette raison si haute, on peut être assuré que ces prétextes seront les plus parfaitement choisis pour que le sujet sorte avec toute son éloquence. Si l'on s'arrête à tel détail en lui-même et qu'on le trouve grossier, rude, peu plaisant, ou vulgaire, c'est qu'on aura oublié la chose la plus importante, c'est-à-dire ce que ce détail, dans la volonté du peintre, doit exprimer, ainsi que le rôle qu'il joue dans l'ensemble.

Or, ce qui constitue la souveraine distinction de Rembrandt, c'est que sa constante préoccupation est d'exprimer de grandes vérités morales, au moyen de grandes vérités matérielles.

Il peut paraître singulier que nous nous attachions à défendre ainsi Rembrandt contre des critiques qui, aux yeux des véritables et conscients admirateurs de son œuvre, ne comptent pour rien et ne sauraient même pas être discutées. Mais, dans un travail qui a un but d'enseignement et de vulgarisation, on ne saurait trop énergiquement poser tout d'abord le maître dans son vrai jour,

et c'est pour cela que nous appuyons d'une façon toute particulière sur la haute et sur l'impeccable distinction de Rembrandt.

Il y a quelques causes, toutefois, au malentendu. Une des principales est que dans l'œuvre de Rembrandt se sont introduits quantité d'éléments parasites ou secondaires que la critique n'a pas eu la franchise ou le courage d'extirper complètement ou de sacrifier, et que le public, facile à tromper, a admis sans discussion.

Dès le siècle dernier, et même dès après la mort du peintre, la spéculation fit main basse sur tout ce qui pouvait de près ou de loin être rattaché à sa manière. Indépendamment des faux tableaux qui purent être faits par d'habiles pasticheurs, quantité d'œuvres de ses élèves lui furent attribuées de force par la simple autant que déloyale substitution d'une signature. Nous ne parlons encore que de son œuvre peinte : si une signature fausse est parfois difficile à reconnaître quand elle a été tout récemment appliquée sur un tableau, à plus forte raison l'est-elle quand une centaine d'années au moins a passé sur ce tableau et lui a communiqué, ainsi qu'à ce mensonge de quelques lettres et de quelques chiffres, un air presque vénérable. Parmi les élèves de Rembrandt, presque tous s'efforcèrent de lui ressembler, à s'y méprendre. Ils lui empruntèrent ses procédés de peinture, ses sujets, le choix de ses modèles même; ils imitèrent tout ce qui n'était pas inimitable. Or, il y en eut de grossiers, de mous, de faussement énergiques, de vraiment incorrects; il y en eut aussi qui eurent un talent considérable, une pratique fort belle et pas de génie. Leurs plus beaux morceaux et même certains morceaux tout à fait inférieurs sont devenus aisément des Rembrandt. Il en est dans les musées qui jouent fort bien leur rôle; il en est au contraire qui conservent audacieusement leur fausse étiquette, bien qu'ils méritent d'être outrageusement sifflés. On rencontre aussi parfois de superbes tableaux de tel de ces élèves, Bol, Gerbrandt van den Eekhoudt, Art de Gelder, qui ont, par un miracle de probité de la part de leurs possesseurs, conservé leur réelle attribution ; ils permettent de mieux mesurer les facilités qu'il y a de succomber à la tentation, mais aussi la différence qui sépare le moins important tableau authentique de Rembrandt, du meilleur d'un de ses élèves.

Pour l'œuvre gravée, elle s'est « enrichie » encore plus que l'œuvre peinte d'une quantité d'enfants illégitimes; l'industrie des faussaires s'y est donné carrière encore plus largement et avec de plus grandes impunités. On trouvait des complicités dans le genre même, dans la liberté, la rapidité et le négligé qu'il comporte, et l'on accepte pour valables des pièces où rien n'était digne de Rembrandt, mais où une certaine vraisemblance grossière venait du motif et de quelques faciles contrastes. Ces eaux-fortes tout aussi bien que les peintures ont contribué autant que les œuvres authentiques, à l'idée courante et légendaire, à l'idée classique que l'on se fait encore de ce maître. Pour ne prendre qu'un

exemple, il existe un *Bon Samaritain* classé dans l'œuvre gravé de Rembrandt, une pièce assez lourde, où le drame est médiocre, le paysage passable, et les personnages sans grande expression. Au premier plan de cette scène biblique, l'on voit un chien accroupi. Ce détail ordurier a arrêté au passage un grand nombre de critiques, et l'on devine d'ici les réflexions qu'ils ont pu faire sur le mélange de « trivial » et de « sublime » qui se rencontre sans cesse dans l'œuvre de Rembrandt. Or il existe dans une grande collection privée une peinture de Rembrandt identique à cette gravure, sauf justement le chien mal appris et un ou deux accessoires. Quant à la gravure, elle est postérieure au tableau, et ceux qui ont fait une étude spéciale de cette partie de l'œuvre s'accordent à y contester la main du grand peintre. Nous ne connaissons pas le tableau, et nous nous garderions de nous prononcer sur sa beauté et sur son authenticité : mais l'attribution de la gravure à Rembrandt était donc une véritable injure. Sur quoi se fonde-t-on dans toute l'œuvre peinte de Rembrandt pour se permettre de lui infliger cette injure-là? A coup sûr pas sur le *Bon Samaritain* du Louvre, où l'humilité volontaire des éléments, et non leur banalité ni leur trivialité, car il n'y a là rien de tel, atteint une si poignante éloquence.

Ainsi, dans la méconnaissance de la grande distinction de Rembrandt, il y a des erreurs de fait, dont il a suffi de citer un exemple, mais dont bien d'autres preuves seraient aisément accumulées. Il y a aussi, et c'est plus grave et plus difficile à établir, car c'est une discussion de sentiment, des erreurs d'appréciation encore pires.

Ne craignons point de prendre un exemple dans une des œuvres les plus considérables, les plus justement célèbres, notre *Bethsabée* de la salle Lacaze, un des plus admirables tableaux parmi tous ceux qu'a produits Rembrandt. Cela, on ne le nie pas, parce qu'on ne nie pas le jour ; mais on ne manque pas, on a rarement manqué de dire que ce beau corps, si vivant, si souple, si tiède sous les caresses de la lumière, ce corps de femme exécuté avec la plus grande perfection unie à la plus grande force, a des tares et présente des détails choquants ; on lui trouve les attaches engorgées, le ventre déformé, je ne sais encore quelles constatations émanant d'un goût vraiment trop prompt à s'effaroucher pour qu'il soit aussi sensible aux beautés qui existent dans une œuvre qu'aux défauts qu'il y croit voir. On est donc prêt à dire d'une part que c'est une belle figure, mais de l'autre que c'est une figure sans distinction. Or, nous le demandons, en quoi consiste en peinture, la distinction d'une cheville, d'un poignet, d'un ventre? Est-ce dans la beauté de leur dessin et de leur modelé, dans le juste et excellent rapport avec le reste de la figure et avec son caractère? Est-ce au contraire dans certaines conventions d'élégance, qui voudront, par exemple, que le ventre soit plat et poli comme une plaque d'ivoire, que les poignets soient extrêmement minces, ainsi que les chevilles, que les jambes soient longues et

fuselées, sans qu'il importe au fond que l'on s'éloigne plus ou moins de la vraie forme féminine, et que l'on tombe dans une sorte d'abstraction de mode? Si l'on attache du prix aux premières de ces conditions, notre Bethsabée, jusque dans les parties incriminées, demeure pour nous une figure d'une distinction suffisante. Si au contraire on sacrifie au second et restreint idéal, nous irons tout droit aux figures d'un peintre hollandais qui deviendra alors très injustement appelé un peintre de la décadence, le chevalier Adriaan van der Werff, et nous aurons le droit de dire : « Voici, à son plus pur état, la distinction que vous avez exigée et qui vous semblait manquer à l'œuvre de Rembrandt. » En effet, les attaches n'ont-elles pas toutes la finesse requise, les membres ne sont-ils pas assez sveltes, le ventre assez marmoréen ? Demanderiez-vous encore davantage? Non, l'on s'avoue vaincu devant une aussi complète distinction. Et il sera démontré d'une façon éclatante de quel côté la distinction se trouve, car on n'a qu'à énoncer la chose pour qu'elle devienne aussitôt profondément comique : la *Diane* du chevalier Adriaan van der Werff est une figure distinguée, tandis que la *Bethsabée* de Rembrandt est une figure vulgaire.

Nous aurons assez de preuves de la haute distinction de Rembrandt — un ensemble de preuves par chaque œuvre authentique. Si nous nous préoccupons non plus seulement de ce qu'il a dit, mais encore de la façon dont il l'a dit, nous trouvons toujours que son langage, forme et couleurs, est exclusivement composé des expressions les plus sobres, les mieux appropriées et les plus choisies. On ne saurait trop le dire, Rembrandt est l'homme qui a le plus grand choix d'expressions. S'il prend une tête de vagabond, de mendiant, de criminel, de bourgeois de son temps, il en accusera toujours le caractère essentiel par la touche la plus juste, la plus saisissante, la plus parfaitement et exclusivement utile, et le reste sera complété avec une logique qui n'aura d'égale que le tact et la discrétion parfaite de l'ensemble. Si cela n'est pas encore une des marques les plus précieuses de la distinction, nous renonçons à la définir. Ne consiste-t-elle pas, en art, dans l'alliance de la sobriété et de la force, en vue d'exprimer une haute idée plastique, morale ou sentimentale? Et nous ne parlons pas encore du trait de génie, de l'indication inattendue, présente et pourtant insaisissable le plus souvent, qui aura servi à Rembrandt à exprimer le sentiment voulu, à mettre dans cette tête de la souffrance, de l'espoir, de la prière, de la fièvre. Ici, c'est déjà un tout autre domaine que nous n'avons pas hâte d'aborder.

Toutes ces remarques ne sont pas des rêveries subtiles, mais des observations serrées et précises; seulement elles demandent de l'attention en face des œuvres, et un réel désir d'aimer Rembrandt par soi-même, non par ce qu'on en a pu lire ou entendre dire. Reprenons la *Bethsabée*. Ce n'est pas dans les œuvres du maître une des plus dramatiques et des plus propres à émouvoir, du moins

au premier accueil; mais c'est une des plus parfaites comme exécution : sa plus grande humanité consiste dans son *naturel* accompli.

Il est impossible de présenter plus simplement, d'une manière plus véridique, une image de la méditation féminine. C'est seulement si l'on y réfléchissait, et tout à fait par surcroît, que cette image deviendrait réellement dramatique. L'on n'aurait qu'à penser, et Rembrandt était un homme infiniment trop éclairé pour avoir traité son sujet avec indifférence et sans y vouloir mettre tout ce qu'il comporte de grandeur, que de la lettre que vient de recevoir cette femme dépendront de grands malheurs, le courroux céleste faisant expier à tout un peuple le caprice coupable de son chef, et en attendant que c'est une faute qui se décide sur le moment même où la femme aura cessé de songer, et pris son parti de l'adultère. Dans ce sens la figure de Bethsabée est conçue de la façon la plus élevée et la plus vraiment dramatique : elle est flattée et inquiète, souriante et contrainte, presque triomphante, mais sur le triomphe est jeté un voile d'humilité. En réalité le sourire domine imperceptiblement, car la lettre de David à la femme d'Urie est pour elle l'hommage à sa beauté et la preuve de sa puissance. Dans ces conditions, les simples détails de toilette cessent d'être indifférents, à plus forte raison n'ont-ils pas de quoi choquer les puristes. Bethsabée est belle et se sent belle, et les soins que donne à son corps une suivante attentive et expérimentée sont déjà comme un consentement aux criminelles propositions de David. Il n'y a donc là rien de vulgaire, et ce n'est pas seulement une réaliste scène de bains, ainsi qu'on l'a cru voir : c'est la première partie d'un drame véritable, partie gracieuse dont la suite sera noire de châtiments et de fléaux.

Pourtant, si nous laissons de côté ces considérations sur le tableau, comme un peu trop ésotériques, il y a assez à faire à l'examiner en son extériorité, comme une pure et admirable image matérielle. Voilà une figure de femme peinte avec une perfection désespérante, une de ces toiles qui donnent une note tellement puissante et vibrante, qu'elles font sur le moment paraître inconsistantes ou aigres toutes leurs voisines, et qu'à la tombée de la nuit, dans les musées, elles conservent seules une mystérieuse lumière. Cette figure de femme étant parfaitement peinte et modelée est en elle-même un objet d'art assez complet et assez beau pour qu'en dehors de toute signification, nous ayons à méditer longuement devant elle. Elle est vivante dans le sentiment et dans la pose; elle est créée cependant, et ce n'est point une littérale copie de nature, ne fût-ce que pour avoir réalisé cette souplesse de mouvement, dégagé cette expression, transposé le tout dans cette harmonie d'or. Une servante, il est vrai, qu'on a appelée un peu sévèrement et sans l'avoir regardée une « horrible vieille » essuie et pare les pieds de la baigneuse. Étant donné que le peintre est Hollandais, c'est un détail prosaïque. Les Italiens ont mille fois exploité ce



REMBRANDT. — LA DESCENTE DE CROIX (D'APRÈS LA GRAVURE).

détail, mais parce qu'ils sont Italiens, le même détail n'est pas dépourvu de noblesse : il n'y a pas de meilleures raisons. Pour nous, la *Bethsabée* nous apparaît finalement comme une figure saine, d'une grâce robuste, d'une beauté charnelle et non conventionnelle, à laquelle une exécution attentive, forte, souple, donne une grande distinction, et la seule qui nous suffise.

Il y a donc, dans l'œuvre de Rembrandt, plus d'un morceau qui a été, pour une raison ou une autre, mais toutes également injustifiées, réputé vulgaire, alors qu'il émane visiblement d'un artiste qui a la vulgarité en horreur instinctive. De même, au contraire, il est des œuvres que l'on lui attribue de confiance et qui malgré l'hospitalité des musées, des collections et des catalogues, sont des contrefaçons grossières, peintures véritablement vulgaires celles-là, et faites pour indigner les connaisseurs passionnés du vrai Rembrandt. Il suffira de citer comme exemples certains *Pères de Rembrandt*, vieillards ridiculement costumés et sans goût, peintures plates et fades, dignes tout au plus de Gérard Dou alors qu'il s'exerçait dans l'atelier de son maître, et dont le musée d'Amsterdam maintient dans ses galeries, avec l'affligeante attribution à Rembrandt, un des plus détestables exemplaires.

Pour bien se pénétrer de la parfaite distinction de notre maître, il ne faut pas craindre de s'en tenir aux meilleurs, aux seuls indiscutables tableaux, et de se montrer assez féroce dans l'épuration quant aux autres. Il n'y a que fort peu d'inconvénients et en revanche d'énormes avantages à tenir en suspicion les œuvres qui n'apportent pas avec elles une extraordinaire beauté, et à dire, dès qu'un tableau même signé et garanti présente un détail vraiment faible et vulgaire, en dehors bien entendu des préjugés académiques : « Ceci n'est pas de lui. »

Une fois cette exclusive sélection opérée, il reste encore dans presque tous les grands musées d'Europe, un nombre imposant de pièces parfaites et capables de donner à l'esprit les plus profondes satisfactions. Nous avons le bonheur de posséder au Louvre les plus complètes, les plus explicites et les plus variées, quelles que soient la célébrité et la beauté de telles autres à l'étranger. Des toiles telles que les *Pèlerins d'Emmaüs*, le *Ménage du menuisier*, le *Bon Samaritain*, la *Bethsabée*, les deux petits *Philosophes*, le *Saint Mathieu*, pour ne pas parler du reste, permettent d'aller jusqu'au fond de cette inspiration et de cette exécution, et disons-le une fois de plus, d'apprécier la distinction extraordinaire de cette nature. Nous bornons-nous à en relever, en passant, l'affirmation dans une seule de ces œuvres, au hasard, et, pour tant faire, la plus célèbre en même temps que la plus directement émouvante, les *Pèlerins d'Emmaüs*? Cette toile émeut, bouleverse ceux qui la voient, cela va sans dire, depuis le plus ignorant jusqu'au plus exercé aux choses de l'art. Mais même à ceux à qui elle va ainsi instinctivement au cœur, il s'en faut qu'elle livre aisément ses trésors.

C'est à ce point que dans une page, célèbre d'ailleurs, Fromentin l'appelle un « petit tableau de pauvre apparence, de mise en scène nulle, de couleur terne, de facture discrète et presque gauche ». Or, pour ainsi dire, pas un seul des termes de cette appréciation ne demeure exact. L'apparence en effet est loin d'être pauvre, pour sobre qu'elle soit. La mise en scène ne saurait être dite nulle, quand de son extraordinaire sûreté et justesse résulte un si saisissant effet. Quant à la couleur « terne », elle est en réalité si variée, si complexe, si profonde et si dorée, que si quelque chose peut paraître terne, c'est la couleur de la plupart des tableaux qu'on placera à côté de celui-ci. Enfin et surtout, la facture « discrète et presque gauche » est la plus raffinée et la plus délicate que l'on puisse imaginer. Ce sont là affaires non d'appréciation, mais de fait. Cette facture dans certaines parties atteint un degré de finesse, et l'on dirait presque d'habileté, si le mot ne devenait pas ici un peu ridicule, que les plus réputés virtuoses hollandais n'ont jamais dépassé. On n'en voudra pour preuve que le peu de « nature-morte » sur un coin de cette nappe, également surprenante, un couteau, un verre, une assiette d'étain, une merveille de rendu, une sanglante leçon d'esprit, dans la peinture des objets, pour cet insupportable Gérard Dou, si un aussi sot personnage pouvait profiter d'une telle leçon.

Mais nous n'avions point l'intention de nous arrêter à cela. Nous voulions surtout dire que la moindre partie, le plus infime détail de ce tableau recèle une distinction sans pareille ; les mains, les têtes, ce qui est exprimé et ce qui ne l'est pas, les objets et les personnages, tout comme l'ombre et la lumière elles-mêmes qui les baignent et qui n'ont ni commencement ni fin, tout offre ce caractère. Les personnages sont simples, on ne peut même pas dire qu'ils sont humbles, tant ils sont créés dans un monde d'idées à la fois vraisemblable et exceptionnel. Mais à plus forte raison serait-ce prononcer sa propre condamnation et se déclarer incapable de comprendre quoi que ce soit de Rembrandt que d'y voir des types vulgaires. Celui qui a senti cela, exprimé cela par nuances aussi insaisissables et aussi pures de qualité, celui qui possède cette simplicité puissante, cette richesse qui se cache avec un pareil à propos, celui qui peut ainsi, et sans même y penser, nous donner le change sur sa merveilleuse habileté au profit de son merveilleux sentiment, jamais un tel homme n'a rien fait et ne fera jamais que des choses infiniment rares, car il n'est pas dans la nature ni dans le sens qu'un fruit grossier et insipide puisse pousser sur l'arbre qui a produit des fruits aussi parfaits. Il y a des contradictions impossibles. L'on doit donc dire : « Regardez-y de plus près, lorsque vous serez tenté de contester la finesse et la distinction de cet esprit et de cette main. Ou bien vous vous trouvez en présence d'un faux, et aucune considération ne doit vous empêcher de le renier. Ou bien vous rencontrez dans l'œuvre une page énergique, fortement caractérisée, voulue comme cela pour que la pensée jaillisse

avec plus d'éclat de la forme choisie, du prétexte que Rembrandt s'est donné; mais en analysant minutieusement tel trait et telle figure qui auront choqué d'âge en âge et de livre en livre les faux puristes, vous devrez reconnaître en dernier lieu que les moyens employés pour les rendre sont tous, et sans exception, d'essence pure et supérieure. »

Cette énergie, cette accentuation du caractère, qui ont si souvent induit en erreur ceux qui n'ont pas complètement pénétré Rembrandt, constituent encore un côté des plus importants de sa personnalité, et nous pouvons le signaler en même temps que sa distinction. Étudiez cela, par exemple, dans le *Saint Mathieu*, du Louvre, ou dans les *Syndics*, d'Amsterdam.

Les *Syndics*, sans parler pour le moment des qualités physionomiques et humaines sur lesquelles nous aurons à revenir, semblent, en tant que représentation d'êtres, bâtis pour l'éternité. On n'imagine point que le temps ait une prise possible sur une pareille peinture, tant la construction, la mise en place et l'exécution de toutes ces figures présentent de solidité. Ce sont des hommes qui vivent et parlent, non pas avec le relief de la nature, mais avec une énergie bien supérieure, car la force n'existe dans la nature qu'à l'état diffus, et un artiste tel que Rembrandt, pour exprimer cette force, doit éliminer et accentuer. Il ne trouve devant lui qu'une matière molle et mélangée à laquelle il donne, par tout ce qu'il rejette, la résistance et la pureté. Les *Syndics* demeurent un des plus beaux exemples de la force dans son œuvre.

Mais le *Saint Mathieu* dégage la même impression de puissance, avec une idée de mystère et de rayonnement en plus. Cette puissance ne saurait être attribuée seulement à la conception du type qui est celui d'un vieillard rude et fier, aux rides profondes, à la barbe et aux cheveux drus et gris, aux mains éloquentes, dominatrices. Si la force résultait d'un tel choix de personnage, et que le *Saint Mathieu* n'ait pas d'autre qualité, il serait laissé singulièrement en arrière par un grand nombre de types rencontrés soit dans les primitifs flamands, soit plus encore dans les peintures et les gravures des vieux maîtres allemands qui ont été sous ce rapport aussi loin que possible. Elle tient donc au moins autant à la facture pressée, rapide, très complexe pourtant, offrant le même phénomène que nous avons déjà signalé, d'un travail qui semble tout d'abord, au regardeur superficiel, comme une ébauche impromptue, avec l'espoir d'obtenir un heureux effet de nombreuses touches jetées au hasard. Mais c'est en réalité le fruit d'un travail patient, opiniâtre, profondément calculé, sur lequel le peintre a pu revenir un nombre de fois inévaluable et qui lui a certainement coûté les plus grandes peines. C'est un très profond enseignement que donne cette œuvre de Rembrandt. Si on veut bien se rendre compte qu'il n'y a rien en elle de laissé au hasard, et que l'impression de vivacité, le caractère en quelque sorte foudroyant d'une telle peinture n'a pu être obtenu que grâce à une attention

profonde et soutenue, on comprendra par la même occasion qu'il n'y a que légende et mensonge dans la croyance qu'une œuvre d'art très forte et très solide peut être enfantée comme dans une heureuse fièvre, dans une sorte d'irresponsabilité joyeuse. Nous avons vu que dans Rubens l'impression de fougue elle-même provient de calculs calmes et sûrs; de même dans Rembrandt la force n'est due qu'à une longue élaboration, à une anxiété qui ne se dément jamais.

Il est, au surplus, peu nécessaire d'insister beaucoup plus longuement sur le caractère de force dans l'œuvre de Rembrandt, car c'est celui qui, si la raison en est cachée et aurait besoin d'être expliquée, saisit le plus de passants, et ne fut jamais contesté. Toutefois cette force ne doit pas être méconnue en ce qui concerne son emploi. Chez Rembrandt, si le travail de la main est lent, assidu, si tout en s'arrêtant à temps, elle a longtemps regretté de s'arrêter, la rapidité de la pensée est d'autre part extraordinaire. Ainsi cette force est employée à retrouver et à fixer l'insaisissable. La conception de Rembrandt ne saurait s'appliquer autrement que par ce merveilleux caractère de soudaineté, et voilà encore un trait des plus importants que nous ayons à faire ressortir avec les autres. Nous avons dit que le *Saint Mathieu*, outre son expression de puissance, en donnait une de surnaturel. Est-elle due surtout à cette belle invention de la figure de l'ange qui est venu murmurer à l'oreille de l'Évangéliste? Sans doute en grande partie, car cette figure à la fois vigoureuse et légère, tenant de la vie et du rêve, est bien faite pour émerveiller. Mais la beauté et le mystère de la toile ne consistent pas seulement dans ce rapprochement des deux figures; il n'y a même pas invention au sens absolu du mot, puisque l'ange est l'emblème de saint Mathieu comme l'aigle celui de saint Jean, etc. C'est donc ici dans la qualité des figures elles-mêmes et non dans l'idée du tableau que réside son inexplicable beauté. Or, on ne peut, quelle que soit l'opiniâtreté que l'on déploie au travail, réaliser de telles figures que si on les a vues du premier coup dans son esprit, et pour *voir* de pareilles choses, il faut pour ainsi dire qu'elles s'abattent sur vous comme l'éclair. Rembrandt est le maître qui sait longtemps à l'avance ce qu'il veut faire, qui reprend son idée sous toute une série de formes, la travaille sans cesse pour l'amener à son parfait achèvement, mais le point de départ a toujours été un jaillissement.

Son œuvre présente à chaque pas des beautés d'invention aussi saisissantes que cette beauté d'expression du *Saint Mathieu*. Rien qu'au Louvre, on en peut trouver autant que de tableaux. Dans le *Tobie*, c'est le vol impétueux de cet ange qui va disparaître dans son trou de lumière; dans le *Bon Samaritain*, indéfinissable beauté d'expression dans la tête du blessé, beauté d'invention dans toute la scène; dans le *Ménage de Menuisier*, c'est ce rayon de soleil qui vient éclairer la besogne du père, caresser le sein de la mère, faire s'épanouir l'enfant comme une fleur; quelle trouvaille que cette union d'une famille par

la lumière ! On pourrait multiplier ces exemples, en trouver encore de bien plus nombreux, en même temps que des preuves de cette soudaineté d'inspiration, dans les dessins et les eaux-fortes. Ici, l'étude demeure à faire, car d'ailleurs Rembrandt est un sujet qui ne saurait être épuisé. On verrait par quelles séries de modifications dans l'arrangement passe l'idée initiale, mais on constaterait que celle-ci conserve toujours le trait vif, le trait saisissant qui la caractérisait dès le début.

Il ne serait pas impossible, grâce à cette analyse attentive, de pouvoir pénétrer encore plus avant dans l'intimité de la peinture elle-même, et d'arriver à comprendre, à suivre son acheminement depuis la préparation jusqu'au moment où le peintre lui permettait de quitter le chevalet. Ces étapes, nous en sommes profondément convaincus, sont lentes, multiples et minutieuses. Nous en avons déjà touché un mot à l'instant, mais ce trait est trop spécial et trop important pour être confondu avec les autres ; il faut le mettre à part comme aussi caractéristique de Rembrandt que l'humanité, la distinction, la force, la rapidité d'inspiration.

Rapidité d'inspiration, patience d'exécution. Le caractère mystérieux, insaisissable de tel mouvement, de tel visage, ne saurait s'expliquer par la seule justesse d'une main exercée qui fait à souhait juste ce qu'elle veut. Il a fallu une longue préparation pour poser cet accent final, cet accent décisif qui nous subjugue. Rembrandt, en tant qu'exécutant, n'affirme vraiment son génie qu'au dernier moment. Mais que de peines l'ont précédé, ce moment heureux ! Que de soins parfaits, patients, que de retours sur le travail pour effacer les traces mêmes du travail, comme l'a si bien exprimé Whistler en parlant d'une façon générale, de ce qu'on doit appeler en art le « fini » : « *Work only will efface the steps of work.* » Cette vive formule peut s'appliquer à merveille à l'art de Rembrandt et à la technique de sa peinture. Elle est la véritable clef du mystère d'une toile telle que les merveilleux *Pèlerins d'Emmaüs*. Comment aurait pu être obtenue par d'autres moyens cette mouvante atmosphère, comment cette lumière complexe, comment encore cette grandeur dans les proportions du décor, ces mouvements si expressifs et si justes, ces têtes qui surgissent et qui parlent, et jusqu'au délicieux rendu des parties accessoires, enfin tant de beau métier avec tant de beau génie ?

Voilà donc, avec cette dernière et capitale indication, énoncés les traits essentiels du caractère de notre maître, et nous n'avons pas d'autre prétention que d'avoir, de ces traits, fait une très sommaire et très grossière, mais du moins ressemblante ébauche. Il reste à indiquer le mérite, en quelque sorte historique, de l'œuvre, et cela nous sera une transition toute naturelle pour passer au résumé très succinct de la carrière de Rembrandt.

Rembrandt n'a pas seulement apporté avec lui quelque chose d'exception-

nellement beau ; il a apporté aussi quelque chose d'absolument neuf, et cela constitue un fait à peu près unique dans l'histoire de l'art moderne, ou tout au



REMBRANDT. — PORTRAIT DU BOURGMESTRE SIX (D'APRÈS UNE EAU-FORTE).

moins, un fait extrêmement rare, étant donné que même les plus grands artistes ne sont pas forcément des inventeurs au sens propre du mot. En passant en revue les origines de l'art hollandais, nous n'avons pas dissimulé ce que Rembrandt lui-même devait à ses prédécesseurs. Mais son apport est très distinct

de son héritage. Il est exact qu'il a dû à l'étude attentive des maîtres italiens du XVIe siècle une connaissance parfaite du clair-obscur; il est non moins certain qu'en Hollande, aux temps que nous avons passé en revue, et un peu plus tard aussi avec des artistes qui précédèrent Rembrandt de peu d'années, qui furent encore ses contemporains et que nous examinerons plus loin, on était arrivé à une pratique très agile du dessin et de la couleur. Le terrain était tout préparé pour la venue de très grands peintres, car peu à peu on avait acquis un très grand métier. Rembrandt profita de cela dans une large et rapide mesure, et cela ne saurait le diminuer, puisque les grands artistes sont en réalité ceux qui se servent le mieux de ce qu'ils ont sous la main. Mais s'il s'était borné à bien appliquer les leçons qu'il avait reçues, il n'aurait pas, par exemple, dépassé Van Schooten que l'on connaît déjà, Antonio Moro et Thomas de Keijser, de qui nous parlerons plus loin, pour le portrait, Scorel ou d'autres encore pour l'histoire. Sans doute cela eût été encore fort beau de s'en tenir à ce niveau. Rembrandt avait une autre mission, qui a été de dégager deux des caractères les plus particuliers de la peinture moderne, l'un de sentiment, l'autre de technique.

Avant lui, la peinture était toujours conçue dans un sentiment de tranquillité; la base de la couleur était presque exclusivement rapportée à l'objet supposé en pleine lumière, l'ombre n'étant qu'un accident, et la nuit n'intervenant qu'à titre d'amusement. De plus, cette lumière était toujours une sorte d'élément neutre, incolore, comme l'eau par exemple qui sert de véhicule à l'aquarelle. Qu'on examine ces faits, et l'on trouvera difficilement des contradictions et des exceptions. Pour tous les primitifs, d'abord, cela ne fait pas de doute. Depuis Van Eyck jusqu'à Bouts et à Memling, de ceux-ci jusqu'à Metsys, et plus loin encore, même base de calme pour le sentiment, même base de clarté pour la couleur.

De ce que, parfois, ils représentent des damnés, ou même comme Jherosme Bosch et Brueghel se font une spécialité des batteries, des diableries, voire font une étude spéciale des épilepsies, leur placidité ne s'en dément guère. La douleur, ils la supposent, mais ils ont grand soin de la représenter comme une espèce de convention qui demeure en dehors d'eux et de leur conscience. De là vient qu'ils la rendent par certaines grimaces superficielles, certaines pâmoisons conventionnelles, tout à fait belles sans doute, et amplement suffisantes à notre gré, mais qu'ils se transmettent comme une formule de métier, comme une façon de broyer ou d'appliquer les couleurs. Ils rendent la douleur avec infiniment moins de naturel que le calme et le sourire. Les maîtres au dessin exagéré et tumultueux, tels que nous avons vu Heemskerck par exemple, un des plus accentués, ne constituent pas davantage une exception de fond aux habitudes de tranquillité d'esprit qui règnent dans toute la peinture, jusqu'aux temps ouverts par Rembrandt : ce dessin violent qui contraste d'ailleurs

avec une facture imperturbable, lisse, soignée, est un style artificiel beaucoup plus que l'expression d'une façon de sentir. C'est même pour cela que ces peintres nous apparaissent tout à fait inférieurs à ceux qui ont trouvé la souveraine force dans le souverain calme. Nous pourrions dire dès maintenant que ce qui fait la grandeur de Rembrandt, c'est que l'agitation qu'il a apportée est aussi sincère que cette autre est factice.

Pour la couleur, la remarque souffre encore moins de discussion : les maîtres du moyen âge et de la Renaissance n'ont vraiment aimé et compris que le plein jour, et encore en ont-ils extrait comme un principe de clarté absolue. Ils diffèrent de maître à maître par le plus ou moins de chaleur, par un modelé plus ou moins accentué, mais l'ombre n'est pas un élément actif, impérieux, réclamant sa place au premier rang, n'est pas en un mot un objet réel. Les très rares effets de nuit que présente la peinture primitive sont conçus et traités exactement comme des effets de plein jour, puisque tous les objets demeurent décrits dans le plus complet détail, et que d'ailleurs la nuit n'est indiquée que par l'emploi de tons également conventionnels. Quant aux spécialistes, du reste fort puérils, qui se sont complus, comme Gérard Honthorst, un peu avant Rembrandt, à étudier les effets de la lumière artificielle, ils n'ont vu là qu'une curiosité lucrative, et ils n'ont guère compris autre chose que le caractère accidentel de la lumière et de l'ombre.

Ce n'est d'ailleurs qu'une association d'idées qui nous fait parler ici de ces cas spéciaux, car l'ombre telle que l'a conçue Rembrandt n'est en aucune façon, dans sa nature et dans ses effets, celle de la nuit ou celle des jeux artificiels d'éclairage. Elle est bien autre chose. Enfin si les anciens peintres n'ont pas connu dans la lumière et dans l'ombre autre chose qu'une sorte de convention de métier, à plus forte raison ne se sont-ils pas avisés de les concevoir comme un moyen d'expression du surnaturel. Nous voulons dire, par exemple, que s'ils ont à représenter quelque scène de révélation divine, supposons l'*Annonciation aux Bergers*, la *Résurrection du Christ*, ils figureront le rayonnement de l'ange ou celui du corps ressuscité, d'une manière conventionnelle, par des auréoles d'une forme et d'une couleur déterminées, par de l'or même, et ne s'aviseront jamais, comme le fera Rembrandt, de suggérer l'idée de cet éblouissement par des effets diffus. Il est inutile de dire, après cela, qu'ils ne songeront pas à faire jouer à l'ombre et à la lumière, dans un portrait, autre chose que le rôle passif d'éléments du modelé, et qu'ils ne lui donneront pas un rôle véritablement expressif.

Dire que les conventions qui leur ont suffi pour produire tant de chefs-d'œuvre ne sonts pas aussi grandes, aussi belles, et même plus pures que les moyens employés par l'art moderne à la suite de Rembrandt, est loin de notre pensée. Mais il fallait procéder à cette analyse pour faire comprendre ce que Rembrandt apporta.

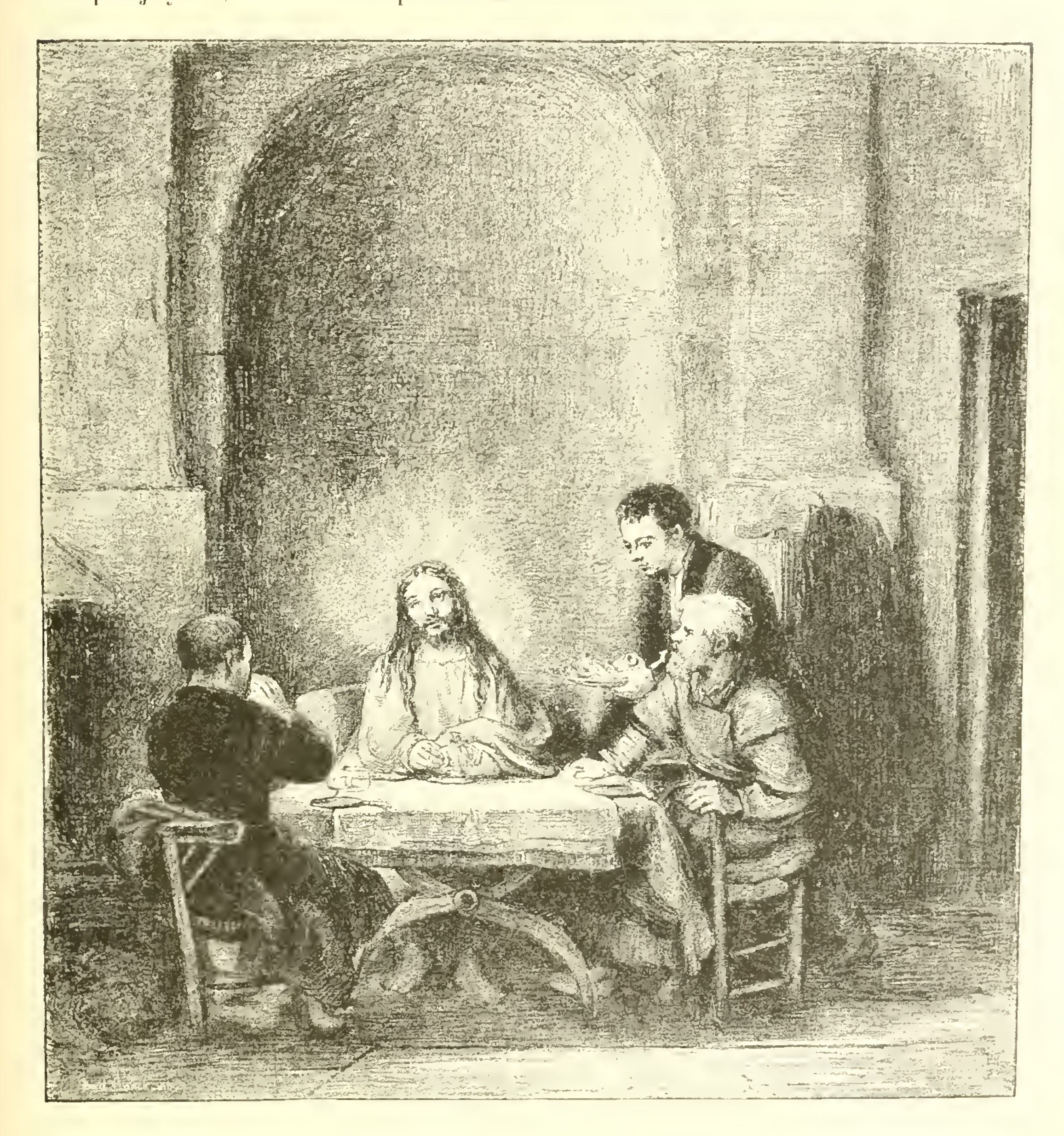
En ce qui concerne le sentiment, nous ne pouvons pas recourir ici à de longs développements. Ce n'est que l'étude de l'œuvre qui peut montrer tout ce que le peintre a introduit de douleur humaine, de fièvre et d'agitation dans l'expression et l'accentuation des sentiments, et les multiples, les incessantes trouvailles de composition, de geste, de regard, qui donnent la mesure de cet esprit extraordinaire. Cela se résume dans ce mot que nous avons déjà expliqué : *l'humanité* de Rembrandt. Mais pour aller plus avant dans cette étude, il faudrait entreprendre de longues considérations esthétiques que ce chapitre ne saurait plus comporter. D'ailleurs tout ce qui nous reste à dire des œuvres complétera l'indication.

En ce qui concerne le traitement de la lumière et de l'ombre, tout réside principalement dans la manière particulière et personnelle dont Rembrandt s'est servi du clair-obscur tel qu'il l'avait trouvé dans ses études et tel qu'il l'a transformé. Dans cet emploi du clair-obscur les grands Italiens du XVI[e] siècle qui ont si fort influé sur Rembrandt, c'est-à-dire Titien, Corrège, Tintoret, ou les spécialistes comme le Bassan, forment comme les intermédiaires entre les primitifs et lui. Leur peinture offre une bien plus grande proportion de l'obscur par rapport au clair, que dans les peintures des primitifs; cela s'aperçoit d'un coup d'œil. Mais ce modelé puissant qu'ils ont pratiqué avec tant de variété et de richesse, ils ne le font encore servir qu'à la description des objets en eux-mêmes, et non à leur signification morale. Seul Léonard de Vinci qui a tout tenté, tout deviné, tout prévu, semble avoir compris le pouvoir de l'ombre, et dans certaines de ses œuvres, tel notre *Saint Jean Baptiste* du Louvre, lui avait fait jouer un rôle vraiment mystérieux.

Le mystère, tel est le grand apport de Rembrandt dans la couleur, comme certains grands primitifs l'avaient apporté, eux, dans le dessin. Leur système de peinture était basé sur l'emploi exclusif des valeurs claires, celui de Rembrandt se fonde surtout sur l'emploi principal des valeurs sombres [1]. C'est en quelque sorte la lumière qui vient donner à l'ombre son intensité; c'est elle qui rehausse l'ombre. Outre ce rôle matériel, infiniment varié d'ailleurs, puisque cette ombre est non point opaque, mais transparente, remuante, chaude, changeant avec chaque sujet, avec chaque personnage, avec chaque harmonie, elle joue encore un rôle moral des plus imposants. Elle mesure la lumière et en fait connaître le prix, et de plus, elle exprime puissamment une foule de sentiments et de situa-

[1] Il y a encore une autre distinction à faire et qui est toute relative à la science même de la peinture. M. Bracquemond a démontré que la différence fondamentale entre les *dessinateurs* et les *coloristes* consiste en ce que les premiers éliminent systématiquement le *reflet* dans leur peinture, tandis que les seconds lui font jouer un rôle considérable, allant jusqu'à éclairer les objets uniquement par lui. Les Primitifs se réclament visiblement du premier système; les Vénitiens du XVI[e] siècle et Rembrandt du second.

tions, la méditation, l'intimité, la douleur, la mort, le triomphe même ; le recueillement solennel et mêlé d'angoisse du *Repas d'Emmaüs* et le pittoresque joyeux, sans arrière-pensée, de la *Ronde de Jour*.



REMBRANDT. — LES PÈLERINS D'EMMAÜS.

En un mot, le premier avec cette suite et cette force, sinon absolument le premier en date, Rembrandt a donné à l'ombre une conscience.

Il nous reste maintenant, après avoir tracé ce portrait général, à l'expliquer par les principaux faits de la vie et de l'œuvre ; on ne peut prendre ici que les

points les plus saillants, car le sujet est des plus vastes, et de gros livres ont à peine suffi à tout dire. Les faits saillants, que nous conserverons, sont du reste assez explicites et assez riches d'intérêt. Ceux qui voudront se rendre compte du plus minutieux détail recourront aux nombreux travaux d'histoire et de critique, aux chapitres ou aux livres qu'on doit à Scheltema, à Burger, à Havard, à Émile Michel, ou même aux écrits plus anciens, mais peu clairvoyants des vieux Hollandais. Le chapitre que nous traçons en ce moment ne peut guère servir aux lecteurs que d'avertissement et de conseil sentimental. Nous ne les forçons point d'ailleurs à partager notre façon de voir, mais nous les engageons à ne pas adopter davantage, sans les avoir contrôlés par leur propre impression devant les œuvres, les façons de voir des écrivains qui viennent d'être cités. Il n'est pas mauvais, loin de là, que chacun se fasse son Rembrandt à sa guise.

L'important est qu'il émeuve sincèrement, et à ceux qui sentent les choses de la vie et de l'art sans préjugés il est impossible de ne pas être sans cesse ému, et profondément, par tout ce que cette carrière présente de grandeur, et cette œuvre de beauté.

Rembrandt Harmensz Van Rijn, naît en 1606 ou en 1607 aux portes de Leyde, cette belle et tranquille ville, propre, bien peignée, un peu pompeuse, un tantinet pédante, plus favorable et plus ouverte aux études littéraires et scientifiques qu'aux études artistiques. Les parents du jeune homme connaissent l'aisance, sa vocation n'est pas entravée; ses premières années, et toute la première partie de sa vie, seront paisibles, laborieuses, heureuses. A Leyde, il fait son éducation littéraire et commence avec Swanenburgh son éducation de peintre. Mais c'est à Amsterdam surtout qu'il se forme; il a pour maîtres Pieter Lastman, et peut-être Jan Pijnas. Ces trois maîtres immédiats de Rembrandt sont des italianisants renforcés, formés sous l'influence de l'Allemand non moins italianisé Adam Elsheimer. Les années d'apprentissage sont donc italiennes et littéraires. On a dit, il est vrai, non sans apparence de raison, que des peintres très hollandais d'esprit et de tournure, tels que Th. de Keijser ont eu sur le jeune artiste une réelle influence. Mais, avec une nature aussi robuste et aussi entière que celle de Van Rijn, les influences sont des accidents, elles ne sont que passagères, et n'expliquent qu'une très petite partie des choses. Il suffit de dire qu'il trouvait l'art de la peinture en très bel état, car elle tendait à redevenir vraiment hollandaise, après avoir subi comme en Flandre l'inoculation italienne, et en avoir, cette première fois, en fin de compte, largement profité. Nous avons indiqué plus haut ces analogies, et le rôle qu'avaient eu les peintres de transition. Le moment était redevenu bon pour qu'un grand peintre pût se produire : la Hollande en enfanta par dizaines, et Rembrandt fut le plus grand.

Après un séjour à Amsterdam vers 1623, Van Rijn était revenu se fixer à Leyde, qu'il quitta définitivement pour Amsterdam à la fin de 1631. Il loge alors

au Bloemgracht. Le succès ne tarde pas à lui arriver. Dès la première année de son établissement à Amsterdam (1632), il se fait brillamment connaître par la *Leçon d'anatomie du docteur Tulp*, qui lui vaut les plus avantageuses commandes, les plus belles relations, et qui commence vraiment sa fortune. Il a vingt-cinq ans.

La distinction de son esprit, de ses manières, de son caractère, le rendent séduisant à de hauts personnages. C'est un beau et attrayant garçon, d'avenante mine, qui ne hait point la recherche dans la mise, le luxe même, porte haut la tête, rebrousse sa moustache, a le teint vermeil, l'esprit libre, le regard clair, et a toute raison de voir l'avenir sous de riants aspects. Tout cela se lit couramment dans son portrait du Louvre qui est daté de 1633. Il a produit plus d'une œuvre remarquée : des portraits vraiment beaux, comme le *Constructeur de navires et sa femme*, de Buckingham Palace ; des scènes bibliques, telles que la *Sainte famille* de Munich, la *Présentation au temple* du musée de La Haye, ou les scènes de la Passion : la *Mise en Croix* et la *Descente de Croix*, pour le stathouder Frédéric-Henri. Les deux petits *Philosophes* du musée du Louvre, sont de 1632 et montrent jusqu'à quel point déjà il était devenu un maître sans analogue de l'ombre et de la lumière, en même temps combien la profondeur et l'éloquente soudaineté de sa pensée s'étaient révélées. En 1634 encore, il peint deux de ses plus beaux portraits, *Martin Daey et sa femme*.

Tout cela, c'est la période lumineuse, prospère, et elle doit durer encore, et cette année 1634 est une date particulièrement heureuse dans cette existence calme, laborieuse et distinguée : c'est l'année où Rembrandt épouse Saskia Van Uylenburgh, jeune fille d'une des meilleures familles de la Frise, et quelque peu parente d'un marchand de tableaux et d'objets d'art d'Amsterdam avec qui il était en relations assidues.

Saskia paraît avoir été un des plus jolis types de femme d'artiste qui se puisse rêver. Bonne, dévouée, d'humeur égale et pourtant vive et enjouée ; très intelligente et ne dédaignant point de s'occuper des intérêts matériels de la maison, que Rembrandt au contraire ne surveille guère, absorbé qu'il est par son art et entraîné par ses coûteux, mais nécessaires caprices de collectionneur. Aimée, en tous les cas, tendrement par le mari, par l'artiste, qui peint, dessine, grave d'après elle de nombreux portraits, et se complaît à satisfaire ses moindres caprices.

Nous ne parlons pas, parmi ces portraits, d'une toile célèbre du musée de Dresde, qui le représente lui-même sous l'aspect d'un personnage à grosse tête, à forte crinière, à rire large et à accoutrement truculent, qui lève un grand verre plein de vin, tandis qu'assise sur ses genoux une petite femme souriante et parée regarde ironiquement le spectateur. Malgré l'authenticité proclamée de ce tableau, la belle signature dont il est pourvu, l'absence de toute discussion

sur la paternité de l'œuvre de la part de tous les critiques les plus autorisés, il est des admirateurs de Rembrandt qui refusent de le reconnaître pour l'auteur de cette peinture, qui n'est ni dans son esprit ni dans son talent, et il nous souvient de la belle indignation d'un grand artiste de notre temps, M. A. Legros, qui soutenait que Rembrandt n'avait même pas eu connaissance de ce soi-disant portrait intime. Il y aurait eu assez d'autres exemples de supercheries dans l'art pour que nous nous inscrivions contre cette façon de voir. Il est certain que Rembrandt est un esprit grave et tendre, infiniment respectueux de ceux qu'il aime et que pas un des nombreux dessins à la plume ou croquis gravés, témoins de sa vie intime, études attentives des êtres qui vivent autour de lui et qu'il aime, ne sont conçus dans cette note provocante. D'autre part il est certain que la peinture, tout en étant pleine de talent, n'a rien de particulièrement précieux, ni de ces belles trouvailles comme il y en a dans la moindre esquisse du maître. Au musée de Dresde, à côté d'un grand et très beau tableau de Van der Meer de Delft dont nous parlerons plus loin, elle fait même une assez inférieure figure. Que cette peinture soit donc de Rembrandt, nous n'en serons pas autrement heureux, mais nous ne serions point surpris si jamais un jour on trouvait la preuve qu'elle n'est que d'un élève ou d'un trop ingénieux imitateur. Quoi qu'il en soit, l'époux de Saskia fit d'elle quantité de beaux portraits (à Dresde même, à l'Ermitage, à Cassel, à Berlin et dans son œuvre dessinée et gravée) attestant la part qu'elle prenait dans sa vie et qu'il lui donnait dans son rêve.

Hélas! tout bonheur humain porte en lui-même son malheur futur. Avec la joie, Saskia entrait chez Rembrandt, et avec Saskia, peu à peu allait entrer le goût tenace de la mort. Rembrandt eut un fils en 1635, qui mourut bientôt; une fille en 1638 qui ne vécut pas; une autre fille en 1640, qui mourut aussitôt. Il éprouva une consolation dans la naissance de son fils Titus en 1641; il lui était réservé de ne le perdre que dans ses années de vieillesse et de pauvreté pour que la perte fût encore plus cruelle. Mais une douleur plus affreuse lui était destinée : Saskia, qu'il avait vu dépérir, mourut en 1641. Il avait épié sur son visage la venue progressive, impitoyable de la mort. Le cœur serré, car cela se voit au caractère poignant de ses croquis, mais la main ferme et courageuse, il avait gravé ces amaigrissements et ces angoisses en quelques traits bien saisissants à rapprocher de la rieuse peinture de Dresde (1633) où il la représentait encore jeune fille, un an avant son mariage, avec ses yeux gais et son rire étincelant. Avant de mourir, Saskia avait fait un testament sage et tendre, comme prévoyant les difficultés où ne pouvait manquer de se débattre celui qu'elle savait si absorbé par son art, et si insouciant des choses de la vie. Ainsi il avait été à peine jusqu'à la moitié de sa vie un homme heureux. Et encore les dernières années de ce bonheur avaient été, comme on voit, traversées de bien dures épreuves.

Le voici redescendant la pente, et s'acheminant en même temps toujours



REMBRANDT. — LES SYNDICS.

vers plus de génie et toujours vers plus de maux. Mais il avait du moins connu les plus cuisants, et la douleur l'avait à jamais trempé. Tant qu'il pourra peindre, il la regardera en face.

Ceci est très visible dans son œuvre. Jusqu'à la mort de Saskia, ce sont surtout des beautés pittoresques, théâtrales parfois (mais avec quelle grandeur !) qui dominent. Souvent, il a ce bel accent d'humanité, mais pas encore si poignant qu'il le deviendra; plutôt pieux, recueilli, paisible, d'attendrissement, d'espoir, ou de douce intimité, comme dans le *Tobie*, les *Philosophes*, le *Ménage du menuisier*, ou comme la *Prière de Manué* (musée de Dresde) dont la grande beauté de peinture se double d'une admirable beauté de sentiment, et de sentiment qui se rapporte à Rembrandt lui-même. C'est l'année de la naissance de son fils Titus et par une coïncidence qui devient poignante et saisissante, l'année précédant la mort de Saskia, qu'il peignait le touchant épisode du *Livre des Juges :* Manué et sa femme se mettant en prières au moment de la disparition de l'Ange qui leur annonce la naissance d'un fils. Songez que Rembrandt savait sa femme minée par le mal, et que dans les Écritures, Manué dit : « Nous mourrons certainement parce que nous avons vu Dieu ! »

Comme ce tableau, par cette circonstance, s'éclaire d'une extraordinaire résignation !

A partir de la mort de Saskia, l'inspiration atteindra sa forme la plus pure, la plus élevée et la plus poignante, en même temps que le métier deviendra plus viril, plus âpre et plus mystérieux. Dans le portrait, Rembrandt mettra des accents profonds que l'on ne lui connaissait pas encore. Le *Bon Samaritain* et les *Disciples d'Emmaüs* sont de 1648. De telles scènes sont d'un homme mûri et forgé, à qui la douleur a révélé des choses.

La *Ronde de jour*, ceci est à noter encore, est la dernière et la plus considérable expression de son inspiration uniquement pittoresque, date de la mort de Saskia, et c'est l'œuvre qui déroutant par son originalité les très sensés contemporains du peintre, commence à travailler à sa défaveur.

Dans son livre, M. Émile Michel a consigné une remarque suggestive et que seraient heureux d'avoir faite ceux qui aiment profondément le maître. Il a noté que dans les mois qui suivirent immédiatement la mort de Saskia, Rembrandt fit ses plus nombreux et quelques-uns de ses plus beaux croquis de paysages, dessins ou eaux-fortes. Le trait est saisissant et éloquent ; on voit l'homme laissé seul, à qui plus de solitude encore est nécessaire pour que sa douleur devienne moins criante. Oh! les longues promenades de Rembrandt dans la campagne de Hollande, après la mort de Saskia ! Il faut savoir combien elle est riante, cette campagne, quand on a l'âme heureuse et riante soi-même, mais combien aussi son aspect de bonheur implacable peut à la fois écraser et narcotiser l'âme mise à vif, et combien il y a, encore, des jours où elle est grise, vaste et accablante.

Les méditations sur les grandes légendes humaines de la Bible le prirent aussi au plus haut point dans ces années, puisque les *Pèlerins d'Emmaüs* et le *Bon Samaritain* auxquels on revient sans cesse, sont la plus idéale émanation de cette âme assombrie et agrandie.

Rembrandt avait en 1639 acheté sa maison de la Joden-Breestraat, sa maison grise et blanche à l'entrée même du quartier juif, comme s'il avait voulu trouver sans cesse à la portée de sa main, la troupe infiniment variée de ses modèles, ou plutôt de ses prétextes. On la retrouve encore aujourd'hui, cette foule effrayante et admirable. Elle n'a pas changé. Il suffit de faire quelques pas hors de cette Joden-Breestraat qui est propre et soignée — non point pourtant au degré de celles de Haarlem ou de Leyde! — et l'on entre dans les ruelles dont le nom seul évoque soudain des sensations criardes à l'oreille, répulsives à l'odorat, passionnantes, extraordinaires au regard : la Batavier-Straat, le Lazarus-Steeg, et cette place qui est nommée le Daniel-Jonas-Meyer! Quelles loques et quelles ordures, quelles vases innommables circulent dans les canaux; quelles pourritures stagnent dans les maisons de bois et se continuent dans la rue! Quelles trompes de tapirs réunies, quels nez crochus et quelles mains griffues, quels yeux miteux et bordés de jambon; quelles beautés affolantes, à ne pas toucher avec des pincettes! Et à côté de cela que de détails touchants et délicieux!

Quels attendrissements familiaux dans cette fange! Quelle observation des rites : tout ce monde crasseux se faisant ou paraissant se faire propre les jours de fête et tous les samedis dans l'après-midi; les mères ventripotentes mettant leur bonnet à rubans, le commerce s'arrêtant, les filles les plus laides se faisant belles, et parfois le devenant!

On rencontre aussi, dans les jours remuants, assourdissants de la semaine, des yeux extatiques, étranges, les yeux d'un loqueteux peut-être génial, qui rêve sur un tas d'immondices et demeure silencieux des heures parmi ce tumulte suraigu. C'est je ne sais quelle pensée qui brûle lentement, comme une lampe que rien ne peut éteindre, indifférente à ces disputes affreuses, à cette circulation glapissante de sales mangeailles. On peut alors penser, on ne saurait dire avec quelle force d'évocation, que Rembrandt rencontra là, trouva là, peignit là, tel vieux rabbin, savant comme l'arbre de la science, et crasseux d'une crasse dorée, ou bien encore le jeune voyant, phtisique et tendre, dont il fit le Christ des *Pèlerins d'Emmaüs!*

A dix minutes de là, les côtés imposants et nobles d'Amsterdam, c'est-à-dire les relations aristocratiques de Rembrandt à côté de ses modèles plébéiens. Sur les quais tranquilles, de beaux canaux bien nets et bien ombragés, les belles maisons à perrons du Heerengracht ou du Keisersgracht d'où l'on s'attend, aujourd'hui encore, à voir descendre un homme à mine vermeille, grassouillet dans son habit noir et sous son chapeau rond, un homme à perruque et à bas de soie,

quelque syndic de la corporation des drapiers ou de telle autre, personnage respectable et retors, honnête comme le Code et loyal comme la Loi, — ou bien encore quelque riche et puissant ami de Rembrandt, par exemple le Docteur Tulp, de la *Leçon d'anatomie*, avec sa barbe pointue, son air fin et décidé, le bourgmestre Jan Six, tel que le peintre l'a représenté, prêt à sortir, mettant ses gants d'un air affairé et distrait, la mine assez fière dans son habit gris et rouge. — toutes belles relations de Rembrandt qui, si elles ne le sauvèrent pas royalement de la déconfiture, comme elles auraient peut-être pu le faire, l'empêchèrent pourtant de mourir de faim quand elle fut venue.

Rembrandt a été l'insouciant et superbe artisan de sa ruine. Son art lui avait rapporté de grosses sommes qu'il restituait consciencieusement à l'art, achetant chaque jour, et faisant acheter par ses élèves, sans compter et sans marchander, les objets précieux, les peintures de maîtres étrangers ou hollandais, les collections de gravures de toutes les écoles en épreuves rares dont ses portefeuilles regorgeaient, les documents de toutes sortes, toutes choses qui lui étaient infiniment plus nécessaires que la bonne chère, car on sait que s'il lui était impossible de se priver de la toile convoitée, du dessin, du magnifique objet d'art, du brocard d'or dont il affublera libéralement son modèle, il dînait d'une croûte de pain et d'un hareng.

L'inventaire de son mobilier et de ses collections demeure un des renseignements les plus éloquents que présente l'histoire de l'art. On y voit le raffinement de goût de cet homme, et l'on se rend compte aussi que rien d'artistique ne lui était étranger. L'art antique ne le passionne pas moins que l'art de l'Extrême-Orient ; les maîtres italiens sont représentés chez lui par des spécimens qui suffisaient pour épargner à une aussi rapide intelligence le voyage traditionnel en Italie. Quatre coups de pinceaux d'un Titien ne suffisent-ils pas à tout ce qu'un Rembrandt a besoin de savoir? Il est également, comme beaucoup de grands esprits, intéressé par les sciences naturelles, et comme tous les artistes vraiment délicats, il se réjouit de la belle matière, de l'objet d'art admirable dont les riches arrivages des navires hollandais apportaient d'Extrême-Orient d'éblouissantes cargaisons ; enfin il lui faut s'entourer encore d'œuvres de quelques très bons peintres contemporains : Rembrandt n'est pas jaloux. Voilà l'homme de haute éducation, de goûts distingués à un surprenant degré. Quelques articles au hasard de cet étonnant inventaire le feront encore mieux voir.

Les peintures italiennes d'abord, car nous avons indiqué l'importance de la dette du grand Hollandais envers les grands Italiens, et les Vénitiens notamment. Il possède un portrait, un *Homme riche* de Palma Vecchio, un *Camp en feu*, du Bassan, une *Tête* de Raphaël, diverses « copies d'après Annibal Carrache » un *Grand tableau* de la *Samaritaine* de Giorgione ; un *Enfant* de Michel-Ange, plus des portefeuilles nombreux contenant des « dessins des principaux

maîtres du monde entier » des gravures, de ou d'après les Carrache, le Guide, Ribera ; un autre « très grand format, *avec presque toutes les œuvres de Titien;* » un « album plein de portraits de Mierevelt, *Titien* et autres; » un portefeuille plein des œuvres de Michel-Ange ».

Pour les maîtres hollandais et flamands anciens ou contemporains, c'est une véritable galerie, qui ne montre pas moins la variété de curiosité et de goût de cet esprit : quantité de Brouwer dont il paraît faire grand cas, et nous verrons que Brouwer en vaut la peine ; des études et toiles de Jan Lievensz,



REMBRANDT. — LE BON SAMARITAIN.

son camarade à l'atelier de Lastman, et dont notre musée du Louvre possède un beau tableau très peu connu ; de ses maîtres, Lastman et Pijnas, du mariniste et paysagiste Porcellis, de Govert Jansz, Hercule Zeghers ; de *Lucas de Leyde;* du mariniste Simon de Vlieger, qui tient encore si bien sa place après Van Goyen ; une *Tête de vieillard* de Van Eyck ; d'autres tableaux, de Dirk Hals, de Aertie van Leiden, de Grimmer, d'Abraham Vinck, etc., etc.

Quant aux gravures qui constituaient la plus grande richesse de Rembrandt et pour lesquelles il avait fait les plus assidus et les plus grands sacrifices, c'était vraiment l'histoire de la gravure tout entière, et ce sont choses qui font venir l'eau à la bouche. Flamands et Hollandais : l'œuvre de Lucas de Leyde, bois et cuivres, Brueghel le vieux, Goltzius, Heemskerck (tout l'œuvre), Frans Floris,

Abraham Bloemaert, Jan Lievensz, Ferdinand Bol, Van Vliet d'après les œuvres de Rembrandt. Flamands : Jordaens, Van Dyck, Rubens. Allemands : Martin Schœn, Lucas Cranach, Holbein, Albert Dürer, etc. Italiens : le « précieux œuvre de Mantegna », des estampes de ou d'après Vani, Barocci, Raphaël (c'est-à-dire probablement une richissime série de Marc-Antoine), Michel-Ange, Le Rosso, les Carrache, etc. Français enfin : Callot! Sans compter sans doute mainte admirable pièce que les ignorants et indifférents gratte-papiers, rédacteurs de l'inventaire, ont grossièrement affublé d'une étiquette de série sans désignation.

La liste des objets d'art est encore plus édifiante, si c'est possible. On voit que cet homme a eu la gourmandise du bibelot recherché, puis aussi de l'objet de rareté ; l'animal bizarre, qui est lui-même un objet d'art naturel souvent extraordinaire ; la pierre précieuse, l'étoffe merveilleuse, le laque chinois et japonais, les porcelaines, les bronzes, le fer ciselé (*un bouclier en fer, œuvre de Metsys !*) les armes damasquinées, les cuivres, les étains, les marbres. On rêve aux amusements et aux méditations de cet esprit, à ses études profondes sur la forme, sur sa déformation logique, sur les rapports des formes entre elles dans la nature, quand on lit ces deux ou trois articles du catalogue : « Quarante-sept pièces d'histoire naturelle empruntées à la terre ou à la mer. — Vingt-trois pièces, animaux de mer ou de terre. — Une grande quantité de coquilles et de plantes marines, de moulages sur nature et autres curiosités. »

Vous n'attacherez jamais trop d'importance à cela ; c'est une des choses les plus significatives. Ceux qui souriraient, ou négligeraient ces détails comme secondaires, ne comprendraient rien, en vérité, à l'art, qui ne vit que de rapports. L'art ne se nourrit et ne se renouvelle que par l'attention des grands esprits s'exerçant sur tous les objets de nature, sans exception, car ces objets sont pour eux d'admirables points de départ. Le véritable artiste n'est indifférent à rien. Et ce qui n'est pas moins digne de remarque, c'est que Rembrandt n'est pas moins sollicité par la forme *naturelle* que par la forme *interprétée,* ce qui fait qu'il possède des moulages de bustes antiques, des fragments ou des œuvres de la Grèce et de Rome, et en grande quantité. L'anecdote qui traîne dans les *ana,* de Rembrandt montrant des défroques et des « bric à brac » et disant : « Voilà mes antiques » est donc tout à fait absurde, ou mal rapportée par un sot. Les écrivains académiques s'en sont emparés pour faire de l'artiste une sorte de réaliste grossier, ignorant ou excentrique, alors que tout ce que nous venons de voir montre l'homme le plus avisé, le plus raffiné, l'homme qui n'ignore rien, a tout comparé, et, de toutes ses acquisitions intellectuelles et artistiques, a profité pour n'exprimer que mieux sa propre pensée, son rêve à lui, ses volontés de sentiment et de forme.

Il doit être noté enfin que la maison de Rembrandt contenait aussi un assez grand nombre de ses œuvres, peintes, dessinées, gravées, ou retouches de

tableaux d'élève et que tout cela se dispersa aussi au moment de sa ruine, qui arriva en 1657, année où il dut quitter sa maison, et en 1658, année où tout ce qu'il possédait fut vendu. La maison fut vendue 11 218 florins; les collections, inestimables même pour l'époque, atteignirent la somme dérisoire de 5 000 florins.

Plusieurs raisons ont été données de cette ruine : l'insouciance de Rembrandt quant aux affaires d'intérêt, la liquidation de la succession de Saskia, le mauvais état enfin de la Hollande elle-même, très éprouvée commercialement et financièrement dans la seconde moitié du siècle après les guerres. Il y a sans doute un peu de tout cela et aussi beaucoup de fatalité. Toutefois on remarquera qu'une des autres et non moins importantes causes, était la décadence de la peinture elle-même, et la définitive corruption du goût dans le public hollandais. De médiocres artistes et des peintres corrects, minutieux et insipides commençaient à faire leur fortune, et Pieter de Hooch, Ruysdael, Hobbema, végétaient petitement et devaient mourir, comme Rembrandt lui-même, dans la misère. Cela suffirait bien tout seul à expliquer la ruine et l'abandon.

Les dix dernières années sont encore plus tristes que tout le reste : Rembrandt s'est retiré sur le Rosengraacht, dans un des faubourgs d'Amsterdam, avec son fils Titus, et Hendrickie Stoffels, qui était devenue sa compagne vers 1649. Nous possédons au Louvre un portrait d'elle, des plus beaux qui soient et qui permet de lire la bonté, la simplicité et le dévouement; bons yeux, bonnes lèvres, physionomie pleine de douceur et de santé ; un portrait, enfin qui est non moins précieux par la qualité de la peinture que par la franchise candide du sentiment. Hendrickie s'est ingéniée, les documents le prouvent, à rendre moins pénibles à son maître les tracasseries de la vie et à lui ménager toutes les facilités de travail, autant que cela était possible. Le travail était en effet devenu la seule consolation de Rembrandt, n'ayant jamais cessé d'être sa passion la plus grande. Et quel travail ! Dans ces années de retirement, jamais il n'a plus attentivement étudié la nature. Parfois il la copie littéralement avec cette force d'accent qu'il possédait, comme dans telles eaux-fortes ou dans le *Quartier de bœuf* (1655) du Louvre, parfois encore la rêvant et la retrouvant dans ses pages bibliques et historiques. Celle qui allait et venait discrètement autour de lui et lui épargnait comme à un enfant les difficultés, comme à un grand laborieux les dérangements, Hendrickie, mourut vers 1661.

Titus qui avait toujours été de santé un peu chétive, était le seul être cher qu'il lui restât à perdre ; Titus mourut en 1668, un an à peine après s'être marié ; et Rembrandt ne devait s'en aller que le dernier. Ainsi la mort avait visité six fois son foyer, et l'avait de plus en plus cruellement frappé, puisque notre esprit a une invincible tendance à reporter sur les derniers objets qui nous restent les affections que nous éprouvions pour ceux mêmes qui nous étaient plus chers et que nous avons perdus. Or Rembrandt nous a conté lui-même comment il a défié

la douleur, et il nous a laissé des gages non point d'une insensibilité, mais d'un courage surhumain. Ce sont ses portraits qui parlent ainsi : celui du Louvre qui est de 1660, et celui de la National Gallery qui est de 1664. Ils montrent tous deux ce caractère douloureux et presque effrayant de force. Que Rembrandt ait été profondément éprouvé par tous ces chagrins et toutes les injustices de la vie, cela ne fait point de doute à regarder ces rides, ces yeux battus, cette tenue pauvre et laissée à l'abandon, et surtout ce navrement des robustes qui se traduit par plus de roidissement contre les épreuves. Mais aussi qu'il ait opposé le travail à ces maux, le travail encore à ces isolements, le travail toujours à tout le passé et au reste d'avenir, cela éclate non moins vivement dans la fierté même de sa besogne, dans son regard intense et perçant qui contient, en même temps que la trace non dissimulée des chagrins, l'affirmation d'une volonté et d'une conscience à elles-mêmes, un dédain souverain, et la dominante sérénité de ceux qui savent avoir bien employé leur vie. Le portrait du Louvre le montre avec ses outils en main ; il n'y a point là d'affectation, ni de vanité ; celui qui a toujours travaillé peut bien se représenter dans son attitude préférée et coutumière. Le portrait de la National Gallery, physiquement, est peut-être plus intéressant encore. C'est vraiment une confession d'une énergie surprenante ; on y voit ce caractère dévoilé dans toute sa franchise admirable ; on y lit pourquoi il ne pouvait pas plaire aux gens de son temps, et pourquoi nous devons l'aimer, pur et rude, franc et nature, comme un vieil ouvrier peu commode et superbe, ayant tous les droits d'envoyer promener tout et tous.

Ne nous méprenons pas toutefois sur cette étrange force d'un homme que rien n'abat : bien des écrivains l'ont constatée, et semblent en avoir conclu à l'indifférence : le mot est en toutes lettres dans Fromentin : « Il est impossible, dit-il, de savoir ce que le cœur souffrit.... Dans ses deuils... il conserve je ne sais quelle impassibilité, qui serait tout à fait inexplicable, si l'on ne savait ce dont est capable, comme ressort, comme indifférence ou comme promptitude d'oubli, une âme occupée de vues profondes ». Cela est insuffisant, bien qu'encore assez élevé, comme explication. Il semble que Fromentin, très ingénieux dans le détail, esprit très distingué sans doute, mais encore plus « comme il faut » n'ait pas d'assez haut embrassé l'ensemble de l'œuvre. Il y aurait vu l'aveu que Rembrandt fit lui-même de ses souffrances. Comment l'artiste aurait-il pu le faire, cet aveu, plus fortement et plus dignement que par le travail même, infiniment plus éloquent ici que les paroles? Vingt lettres de lamentations seraient, pour celui qui sait interroger les âmes à travers les temps, moins saisissantes et moins explicites qu'une seule peinture. Nous en avons fait la constatation après la mort même de Saskia, et la réponse est énergique et grave, à cette ligne de Fromentin : « Saskia meurt, son labeur continue sans un jour d'arrêt. » Son labeur continuait, mais il avait changé d'accent !

Jetons maintenant un dernier regard d'ensemble sur cette figure et sur cette œuvre. Ce peintre est si grand et cette œuvre est si vaste, qu'on ne saurait considérer ce chapitre comme autre chose qu'un croquis élémentaire, une sorte de signalement que chacun complétera à son gré. Chaque œuvre de Rembrandt étant une œuvre en profondeur, il est plus aisé à l'écrivain que vraiment profitable au lecteur d'en faire de longs commentaires. Ces commentaires sont en général de pure littérature, aussi séduisante qu'inutile. Il suffit de donner quelques points de repère, et chacun méditera.

Il faut aussi se mettre en garde contre les nombreux tableaux même célèbres, qui n'eurent jamais de Rembrandt que l'étiquette, ou une signature fausse. On devrait être d'autant plus circonspect avant de se livrer à l'enthousiasme, que nous savons fort bien que dès le xviiiᵉ siècle, les marchands sans scrupules mirent dans la circulation des œuvres des élèves en les attribuant bon gré mal gré au maître et en faisant au besoin ce qu'il fallait pour que cette attribution fût indiscutable. Ce qui ne doit pas empêcher de la discuter, et à part les œuvres qui ont leur histoire bien établie, ou qui sont de première beauté, on n'est pas, même dans un musée, obligé à la docilité.

La chronologie de l'œuvre de Rembrandt s'ouvre avec un *Saint Paul dans sa prison* (1627) du musée de Stuttgard et par le *Changeur* du musée de Berlin, daté de la même année. De la même époque, vers 1628 à 1629, ont été conservés deux portraits du jeune peintre par lui-même, l'un au musée de Cassel, l'autre au musée de la Haye, inaugurant ainsi, dès le commencement de sa carrière, la série des incessantes études qu'il fit de lui-même. La *Présentation au Temple* (1631) au musée de la Haye, *l'Enlèvement de Proserpine* (1632), page curieuse et mouvementée du musée de Berlin, sont des tableaux pittoresques, fort originaux déjà et montrant une vive imagination qui se cherche. Les portraits de cette époque (Cassel, Brunswick, Francfort) sont au contraire d'une exécution sage et attentive, mais ils ne sauraient être mis sur la même ligne que les beaux portraits des peintres que nous avons nommés dans les précédents chapitres.

La Leçon d'anatomie est le premier tableau extrêmement célèbre de Rembrandt. Nous avons vu qu'il fut exécuté en 1632. Il n'y a point à proprement parler, d'*invention*, dans cette illustre page, en dépit de tout ce qu'on a écrit sur elle. C'est une réunion de portraits légèrement et finement enlevés, une charmante peinture honnête, jeune et soigneuse. Longtemps avant Rembrandt on avait fait des tableaux semblables sur une formule donnée, avec le *sujet* au milieu, et le professeur avec ses élèves groupés autour. Il y en a toute une série au musée d'Amsterdam dans une salle spéciale ; on peut en citer un, entre autres, qui date de 1603, qui est dû à Aert Pietersen ; il y règne peut-être un peu plus de gaucherie dans l'arrangement que dans le tableau de Rembrandt, mais les têtes sont belles, et

le cadavre est très savamment, très solidement peint. Un autre, de Thomas de Keijser, est daté de 1619, et c'est un magnifique tableau, bien supérieur à celui de Rembrandt. Notre peintre n'eut donc qu'à suivre une tradition nettement tracée et qui s'est continuée longtemps dans le pays ; il exécuta un bon tableau, un peu officiel, point du tout révolutionnaire, qui lui fut propice surtout pour se commencer une belle clientèle, mais qui, malgré son grand mérite, se confondrait avec la plus honorable moyenne de l'école, si l'artiste s'était à peu près arrêté là. Bien plus tard, en 1656, Rembrandt fit une autre *Leçon d'anatomie*, celle du *Docteur Deyman*, et qui a été presque entièrement brûlée en 1723, sans que rien nous ait conservé au moins l'idée de l'ordonnance générale. Du moins un fragment extraordinaire en subsiste comme pour mieux exciter nos regrets : un élève, le corps et les mains du professeur, et le cadavre présenté dans un raccourci des plus audacieux, la cervelle à nu, le ventre ouvert, tout cela fortement et grassement peint, plein de vigueur, d'invention et de mystère. Peut-être eût-il été préférable si l'une des deux devait fatalement être sacrifiée que ce fût la toile de la Haye qui brûlât, après avoir rempli le meilleur de son office, c'est-à-dire après avoir mis Rembrandt bien en vue et lui avoir procuré les belles relations des familles Tulp et Six.

Parmi les portraits que lui valut immédiatement le succès de la *Leçon du docteur Tulp*, ceux de Martin Dacy et de sa femme (1634) sont des plus beaux.

Nous avons déjà parlé des petits *Philosophes* du Louvre (1633). Ah ! la page que Michelet a écrite là-dessus ! Tant pis ou tant mieux, si, contrairement à ce que nous nous proposions à l'instant, nous transcrivons ce morceau délicieux et conçu en dehors de tout métier de critique, — ce qui fait sa beauté : « Avant de partir, une visite à mes deux petits philosophes. Tous deux habitent un rez-de-chaussée. Tous deux ont en face un gros livre dans lequel ils ne lisent plus. Le premier est encore dans les conditions de la vie commune. Sa demeure n'a rien de fastueux. Tout est utile, et tout rit à l'œil. Derrière, la porte du cellier bien plein. Sous l'escalier, la vieille servante cherche et pincète dans le feu. Cette ménagère à côté du philosophe fait une belle opposition : Marthe près de Marie.

« Ce n'est pas encore l'hiver, car la croisée est ouverte. Pour se garder de l'humidité des marais il a couvert sa tête d'une calotte collante. Ses yeux sont fermés comme pour mieux voir, sentir, recueillir le fruit intérieur. Il a les mains jointes ou les doigts mêlés ? Il tient la vérité, ou plutôt il la couve, sans même la tenir.

« L'autre philosophe est décidément hors de la vie. Autour de lui il n'y a rien à regarder. Son orgueilleuse demeure pourrait loger un monde et le monde, sur sa croisée large et carrée comme celles de la Renaissance. Mais rien. La demeure est froide, immense. Au milieu l'escalier, puis la vue s'enfonce dans la perspective infinie de longs corridors monastiques. Ce n'est pourtant pas un

cloître, bien que la voûte porte sur de basses colonnes, qui semblent d'architecture romane.

« Un homme seul — ici il n'y a pas de ménagère — remplit cette immensité



REMBRANDT. — TOBIE ET L'ANGE.

de ses méditations. La croisée fermée laisse passer un pâle soleil d'hiver hollandais. Celui-ci, à coup sûr, ne domine pas par la pensée abstraite, par les distractions de la nature. Probablement cette fenêtre donne sur les marais, sur la mer peut-être, le pâle et monotone océan du Nord. Mais notre solitaire

enveloppé d'une robe fourrée à longs plis, oublie l'hiver dans cette froide galerie de pierres. Son front puissant est à demi caché par un ample et riche bonnet. Il ne regarde plus son livre, il en a reculé sa chaise et ne regarde plus que sa propre pensée. Il médite et cherche, le doigt sur sa lèvre.

« Ce n'est pas Spinosa, ce n'est pas Descartes, c'est plutôt une tête équilibrée de philosophie, de mathématiques, de religion, comme on se figure Leibnitz...

« Il voyage en soi, dans ses pensées... — Cela est fort, profond, et pourtant, du cœur, je retourne à mon premier petit philosophe. Ce foyer m'attire. Il est heureux. Pourquoi?... Dans cette vieillesse austère?... C'est qu'on y sent Dieu... La vieillesse ainsi est le plus beau des âges et le fruit de tous. » Voilà comment il faudrait toujours commenter Rembrandt — ou s'abstenir. Ainsi ce simple caprice d'un jeune homme de vingt-sept ans peut inspirer d'aussi belles paroles à un philosophe profond, à un homme mûr et ardent. La raison, c'est que le peintre est resté purement peintre, et que l'écrivain s'est gardé de parler peinture.

Pour la chronologie nous enregistrons en 1634 l'*Artémise* du musée de Madrid, mais surtout pour dire qu'à nos yeux ce ne fut jamais un Rembrandt. Notre admirable *Tobie et l'Ange*, du musée du Louvre est de 1637. Le *Festin de Samson* du musée de Dresde est de 1638, et la série des compositions de la *Passion*, de la Pinacothèque de Munich s'échelonne de 1633 à 1638; c'est une admirable suite, où tout commence à se trouver réuni : au pittoresque s'adjoint le grand sentiment dramatique sans déclamation, et les effets mystérieux, saisissants, d'un travail qui devient déjà impossible à analyser.

Que dire du *Ménage du Menuisier*, de 1640? Rien, sinon s'attendrir en silence devant ce petit tableau de bonheur si calme, où toute la délicatesse et toute la force de ce talent se sont unies en un si parfait équilibre. Nous avons aussi parlé du *Manué* de Dresde (1641), dont l'invention est simple et grandiose, la conception des personnages belle de résignation et de piété ; la couleur, d'un brun chaud et d'un rouge caressant et profond, une harmonie riche, grave et pure, tout à fait spéciale dans l'œuvre.

La *Ronde de jour*[1] est de 1642. C'est un tableau que Rembrandt a fait en s'amusant comme un fou. Ses contemporains lui en ont voulu. Mais nous y pouvons prendre un plaisir extrême à la condition de n'y point chercher ce qui ne s'y trouve pas. Le chef-d'œuvre du peintre? C'est trop vite dit, étant donné qu'il n'y a, dans un ensemble d'œuvres aussi variées, aussi élevées et inspirées toutes par la passion du métier ou la passion de la pensée, peut-être pas de morceau qui puisse plus spécialement être qualifié chef-d'œuvre par rapport aux

[1] C'est à dessein que nous donnons ce titre absurde pour mieux protester contre l'irritante appellation de *Ronde de nuit*, qui est encore populaire en Hollande même. Le vrai titre est : *Le capitaine Banning Cocq, seigneur de Purmerland, donne à son lieutenant, le seigneur de Vlaerdingen, l'ordre de faire marcher sa troupe* — et l'œuvre se passe en plein soleil.

autres, sinon en vertu d'une manie assez habituelle de numérotage. La raison tirée de ce que le tableau est le plus grand qui nous reste de l'artiste ne serait pas non plus suffisante. Mais il est visible que ce fut un des plus grands divertissements du peintre, qu'il se complût spécialement à ces costumes, à ces accessoires, qu'il mit de la joie et non moins d'insouciance des préjugés, du sujet imposé, et même du résultat final, à grouper ces personnages allant et venant, battant la caisse, pétaradant, prenant des airs belliqueux, heureux de leur costume, de leurs armes, de leurs insignes encore compliqués et enjolivés par le peintre, enfin très satisfaits du mouvement qu'ils occasionnent dans la rue, et très fiers du bruit qu'ils font. Mais quoi, cette peinture était claire et ensoleillée, elle est maintenant, en dépit des nettoyages, chaude et de fonds assombris; elle était subtile, tissue de malices et de délicatesse, et il n'en demeure guère que les vigueurs. Comment l'apprécier justement? On s'en est fait, enfin, mille idées diverses et contradictoires et c'est simplement un tableau joyeux.

Viennent ensuite des paysages, dont certains aux musées de Cassel, de Brunswick, d'Oldenbourg. Le fier et puissant portrait de la vieille *Elisabeth Bas* (Amsterdam) est exécuté entre 1643 et 1646. Rembrandt est là dans toute sa force, toute sa fermeté, toute sa pensée, et toute la richesse de son métier. La curieuse esquisse en camaïeu du musée de Rotterdam, la *Concorde du pays*, jetée sur la toile à l'occasion de la paix de Munster, est de 1648. Allégories et chevauchées, architectures bizarres et cavaliers revêtus d'armures magnifiques, cela eût fait encore un tableau pittoresque, chatoyant, joyeux et patriotique comme la *Ronde de jour* elle-même.

Nous avons dit combien l'accent s'élevait à vue d'œil, dès le commencement de cette seconde période, si douloureusement ouverte par la mort de Saskia. Les *Pèlerins d'Emmaüs* et le *Bon Samaritain* sont de 1648. De 1651, *la Madeleine* du musée de Brunswick, avec son Christ si doux et cette femme ravie et navrée.

De pareils tableaux appartiennent à l'humanité tout entière, et nous nous garderions bien de les commenter et de les décrire, de peur qu'un seul mot froissât la fleur de sentiment qui a poussé dans l'âme de tous ceux qui les regardaient. Ce que vous avez, ô nos amis connus ou inconnus, senti et pensé devant ces œuvres vaut encore mille fois mieux que le plus beau commentaire du plus grand écrivain.

Lorsque des mains brutales, cette année même et à notre honte en tant que peuple artiste, des mains de manœuvre infatué de ses fonctions demi-officielles, osèrent se poser sur les *Pèlerins d'Emmaüs* pour les poncer et les vernir, puis les redévernir encore, un peintre protesta en termes heureux, disant qu'une telle œuvre ne devrait subir le moindre attouchement qu'en vertu de décisions d'un concile des hommes plus autorisés en matière d'art et choisis dans toute

l'Europe. Il exprimait bien la vénération que les esprits enthousiastes et délicats ressentent pour les reliques des grands génies.

Les remarques générales sur Rembrandt nous ont permis de dire le nécessaire du portrait d'*Hendrickie Stoffels* (1653), de la *Bethsabée* (1654), de la *Leçon du Docteur Deymann* (1656), du *Rembrandt âgé* (1660), du *Saint Mathieu* (1661). Le beau portrait de *Jeune homme au bâton* de la salle Lacaze est de 1651 ; le *Vieux géomètre* du musée de Cassel, bien beau par la pensée, par la richesse et la douceur de la peinture, est de 1656. Le portrait de *Jeune homme* du Salon Carré (1656) a cela de particulièrement précieux, en sus de sa beauté de modelé, d'expression de couleur, qu'il est vraisemblablement sinon le portrait absolument textuel, du moins une variation affectueuse sur le thème du visage même de Titus Van Ryn, fils de Rembrandt. C'est d'ailleurs l'opinion de M. W. Bode, le savant directeur du musée de Berlin. Si on le rapproche d'un portrait de Titus enfant, daté de 1655, on est frappé de l'identité dans la construction du visage, l'expression du regard, compte tenu des différences déjà notables qui ont le temps de s'accentuer entre l'enfant de quatorze ans et le jeune homme de dix-sept.

Une remarque morale sera à ajouter à ce que nous avons dit des *Syndics*. La toile fut achevée en 1661, c'est-à-dire au moment où Rembrandt devenait de plus en plus seul, où il avait été et était encore la proie des gens d'affaires, où sa maison avait été vendue, ses chères collections dispersées, où des peintres imbéciles relevaient la tête et commençaient à railler ce trop puissant rival, où les bourgeois écoutaient docilement ces envieux, et où l'oubli montait... Dans ces circonstances, et quelle que fût la sérénité de cet esprit, il est impossible de supposer que Rembrandt eût fait dans son cœur, sauf pour ceux qu'il aimait chez lui, un nid spécialement capitonné pour le sentiment de bienveillance. Ses portraits à envoyer promener tout le monde le prouvent très suffisamment. Dire qu'il a fait œuvre de satire en peignant les *Syndics* serait exagéré ; croire qu'il a fait œuvre de déférence et même de sympathie, serait pousser trop loin l'instinct du respect. Il y a une nuance. Rembrandt a été simplement véridique, mais non sans une ironie tellement franche, qu'elle a presque les apparences de la candeur. Regardez-y bien et vous ne vous y méprendrez pas : ce que le peintre a fait dominer dans les modèles, c'est le côté rusé, matois, *commercial*, de ces bons sires. Les meilleurs graveurs n'ont jamais bien fait sentir, et les plus belles photographies atténuent un peu par la réduction, ce trait qui, dans le tableau saisit tellement que nous nous étonnons qu'il ait échappé à tous les critiques. Trait physionomique des plus significatifs : le tortillement de la bouche de côté. Trois personnages sur cinq (je ne parle pas de l'assistant, sorte de comparse) ont cette bouche tordue et mauvaise, ce pli peu rassurant, amené par l'habitude de parler à part, de consulter, de côté, l'associé pendant qu'on traite une affaire. Et ce n'est qu'un détail, au prix du reste. Les yeux sont pleins de défiance et de

ruse, bien que le regard affecte d'être loyal et droit. Le vieux syndic assis à gauche est insolent et âpre ; le grisonnant et maigre qui se lève à demi, d'un mouvement quelque peu rageur, ne propose certainement point quelque diminution de tarifs ; quant au plus jeune, à droite, qui paraît le plus bonasse, le plus candide, avec sa bonne face ronde, son regard est encore plus rusé que celui des autres, et malgré — ou pour — ses apparences doucereuses, c'est peut-être encore celui dont je me défierais le plus. Nous voilà, nous l'avouons, un peu loin des tirades éloquentes autant que sentimentales, sur « ces types de droiture et de probité » qu'il faut mettre à côté de celles qui eurent cours sur « l'idée de la Science planant » dans le tableau très officiel de la *Leçon d'anatomie*. Sans doute les Syndics dont Rembrandt fit le portrait furent des commerçants notables, respectueux de l'échéance, autant chez eux-mêmes que chez leurs débiteurs, et faisant leurs affaires aussi bien que leur peintre fit mal les siennes. C'est ce que le peintre, avec sa profonde et sûre pénétration du visage humain, rapporta comme il l'avait vu, et c'est pour cela que les *Syndics* sont non seulement une admirable peinture, mais aussi un très beau tableau.

Nous n'avons plus maintenant à rappeler que la riche et plantureuse peinture du Louvre : *Vénus et l'Amour*, dont un meilleur placement a fait enfin apprécier la superbe tenue de peinture et la forte saveur ; le *Rembrandt rieur* de Londres ; la *Fiancée juive* du musée d'Amsterdam (1665) qui est peut-être une capricieuse interprétation de *Ruth et Booz*, peut-être autre chose, et qui est surtout une étude de pâtes grasses, éclatantes et mystérieuses, car Rembrandt étudia et se maintint en joie de peindre jusqu'à ses derniers moments, jusqu'à ce *Portrait de famille* du musée de Brunswick, qui est une des dernières œuvres en date, probablement de 1668, et une peinture du plus magnifique effet.

L'étude des eaux-fortes de Rembrandt a suffi pour remplir la vie de plusieurs hommes, et le dernier mot n'est pas encore dit des discussions auxquelles ces travaux ont donné lieu. On pense donc bien que nous n'essaierons même point d'en tenter un résumé dans ce chapitre, et que tout ce que nous en pouvons dire c'est que les eaux-fortes de Rembrandt sont au nombre des objets d'art les plus précieux, — quand elles sont de Rembrandt. Les efforts des artistes vraiment autorisés et des connaisseurs se sont en effet appliqués à débarrasser l'œuvre de toutes les pièces fausses, vraiment trop visiblement médiocres ou mauvaises, qui l'encombraient. Délivrée de ces éléments parasites, l'œuvre gravée de Rembrandt demeure une des choses les plus pures, les plus profondes et les plus rayonnantes de l'art. La *Pièce aux cent florins*, le *Docteur Faustus*, le *Tobie aveugle*, le *Jésus prêchant*, les *Trois Croix*, certains portraits, les paysages, sont des merveilles de pensée, de distinction et de métier. C'est tout ce qu'on en peut dire en peu de mots. Mais indépendamment de leur valeur particulière en tant qu'œuvres d'art, quelle lumière ne jettent-

elles pas, ainsi que les dessins, sur la passion de travail, les scrupules de conscience, les incessantes et magnifiques curiosités d'esprit! Rembrandt tourne et retourne sans cesse une idée sous tous ses aspects, il la prépare, il y revient plus tard même après qu'elle a trouvé sa forme définitive; il lui faut encore autre chose.

Les dessins sont une mine inépuisable; trois ou quatre traits rapides, une teinte de lavis, et voilà le mystère d'un être humain qui naît, une scène dramatique qui s'agence, un ciel qui roule sur un paysage fuyant. Chez Rembrandt, l'impression naît en même temps que la forme, et la forme s'exprime par des valeurs d'une rapidité, d'une justesse et d'une force qui seront toujours un sujet d'étonnement, d'admiration et de méditation. De dessin, de simple croquis en mystérieuse eau-forte, d'eau-forte en peinture, cet esprit s'élève et se perfectionne sans cesse, ce talent se joue de toutes les difficultés, ou plutôt il les ignore: il a tant travaillé! Il les fait plier à l'expression de sa pensée, qui est une pensée de peintre et non pas, comme on est toujours tenté de le dire, de philosophe; c'est pour cela que sa philosophie est si saisissante et si profonde.

Rembrandt a été grand en tout : l'histoire, le portrait, la fantaisie, l'intimité, le paysage, tout cela a été touché par lui avec la même puissance. Il est à la fois dans son temps et hors de son temps, par un phénomène vraiment merveilleux et qui est le signe de quelques très rares génies. On comprend moins facilement Rubens si on l'abstrait de son époque, de son milieu, et du goût de son temps qu'il a si magnifiquement flatté. Rembrandt nous a quittés hier, il est encore avec nous aujourd'hui; ceux qui viendront après nous croiront, comme nous, vivre avec lui, penser et s'émouvoir à son unisson. Rubens sera pour eux un spectacle splendide; Rembrandt un spectacle et une inquiétude.

Nous ne reparlerons pas de la dignité de la vie et de la grandeur que lui donne le travail le plus constant et le plus fortement discipliné qu'on ait pu voir. L'histoire de Rembrandt, il y a encore quelques années, n'était qu'un tissu de fables absurdes. A présent, mieux informés, nous pouvons supposer tout ce qui est beau, et le lui attribuer.

Le nom de Rubens est venu à la fin de ce chapitre comme il avait été invinciblement inscrit au commencement. Nous n'avons fait aucune comparaison, et pourtant chaque ligne vous en aura suggéré. Elles naissent de ces études même sans qu'on ait besoin de les formuler. Nous avons dit de ces deux maîtres tout ce qu'il y a d'important à en dire, et pourtant, les chapitres qui suivent seront, explicitement ou à l'état latent, encore pleins d'eux.

CHAPITRE X

Les contemporains de Rubens. — Pourquoi le XVIIe siècle flamand est une décadence. — Jordaens. — Van Dyck. — Caractères de leur œuvre. — Gaspard de Crayer. — Philippe de Champaigne et Suttermans. — Tous les autres contemporains.

La virtuosité succédant à de rigoureuses disciplines, l'habileté mise en honneur au détriment de l'attention profonde, le théâtral et le pittoresque débordants succédant au simple et au serré, le désir de faire vaste en croyant faire grand, la tendance à vouloir briller coûte que coûte, enfin le talent devenant une chose si répandue qu'il n'y a pour ainsi dire plus de talent, voilà quelques-uns des signes les plus évidents de décadence d'une école, et voilà ce que nous montre l'école flamande au temps de Rubens.

Nous ne l'avons pas dissimulé : l'art de Rubens lui-même, tout magnifique qu'il soit, est à notre gré un art de décadence par rapport à celui des maîtres du XVe siècle et de certains du XVIe siècle commençant. Mais ce que nous avons admiré en Rubens, ce ne sont pas les défauts de son temps ; ce sont les qualités de son extraordinaire nature. Il nous reste à parler d'une importante période de l'art flamand, de celle qui est en réalité la plus célèbre quoique peut-être n'étant pas la plus digne de l'être ; et pourtant il est possible que nous la passions plus brièvement en revue. C'est que nous rencontrerons une foule de talents brillants et secondaires, une quantité de gens remplis de qualités et de mérites, pouvant procurer des sensations agréables, mais ne laissant aucune trace profonde dans la pensée. Tous se ressemblent entre eux et tous ressemblent à Rubens ; mais ce n'est qu'un air de famille et sans aucune des fortes qualités de cet individu. Il est bien entendu que la ressemblance dont nous parlons n'est qu'approximative, et que l'on peut, si l'on veut s'en donner la peine, différencier entre eux tous ces peintres par les nuances et l'accent que chaque homme apporte avec lui, même dans une besogne uniforme. Mais ces nuances ont-elles assez d'importance et d'intérêt pour que nous nous

donnions la tâche de les étudier ici? Ce serait un devoir si nous faisions des monographies détaillées, une étude d'intérêt local, mais dans une œuvre d'ensemble, où doivent dominer les idées générales, et où seuls les types originaux et les exerceurs d'influences doivent être fortement accentués, une attention égale donnée aux meilleurs comparses n'apporterait que confusion.

De ces figures prépondérantes, de ces natures exceptionnelles, il nous en reste quelques-unes à étudier; mais elles sont en assez petit nombre. Il est certain que lorsqu'on a fait la connaissance aussi complète que possible de maîtres tels que Jordaens, Van Dyck, Téniers et Brouwer, accordé toute l'attention qu'ils méritaient à d'excellents artistes comme Crayer, Cornelis de Vos, Brueghel de Velours, Gonzales Coques, Jan Fyt, Huysmans de Malines, enfin quand on a été chercher à l'étranger le cas très important et très intéressant de peintres comme Philippe de Champaigne, Van der Meulen, Suttermans, il n'en reste plus alors bien long qui vaille la peine d'être dit sur tous les autres, quels qu'aient pu être leur talent, leur fécondité, leur situation dans l'école et dans la société.



JORDAENS. — LE SATYRE CHEZ LES PAYSANS.

On ne peut manquer de remarquer qu'un pays qui produit en moins d'un siècle une telle pléiade, avec de tels chefs de file, est encore un grand pays d'art et même un des plus favorisés qui aient jamais été. Aussi tenons-nous à dire encore que nous avons pris le mot de décadence dans un sens tout à fait relatif. Le XVIIe siècle flamand est une décadence superbe, attrayante, riche infiniment, mais l'heure de *la* décadence, de la vraie, de l'irrémédiable, n'est pas encore sonnée. Elle est proche voilà tout. Lorsqu'elle sera arrivée, elle sera suivie d'effets complets et subits. L'art flamand mourra brusquement, pour ainsi dire

sans agonie, aussitôt après son épanouissement, ou pour mieux dire, après avoir atteint son plus haut degré, sinon de profondeur et de beauté réelle, du moins d'éclat et de sensuelle séduction.



JORDAENS. — COMME CHANTENT LES VIEUX, SIFFLENT LES JEUNES.

Une dernière remarque, qui nous fera mieux comprendre ce qui nous reste à voir de l'art flamand, tout en nous préparant à saisir les différences que nous présentera l'art hollandais, et qui les rendent tous deux des complémentaires.

L'art flamand du XVIIe siècle est un art de cour. Qu'il soit religieux, allégorique,

mythologique : il devra donc avoir et jusque dans le portrait, bien qu'à un moindre degré, un caractère théâtral, superficiel et flatteur. L'art hollandais est un art libre et intime : il recherchera donc la simplicité, la réalité et la profondeur. Il n'en restera pas moins entre eux une parenté évidente, un lien commun, c'est-à-dire les analogies de race et les communes aspirations de métier.

Si l'on cherche maintenant, de tous les peintres que nous avons nommés, celui qui représente le mieux la pure race flamande, celui qui offre le plus de largeur et le plus de force, avec le métier le plus riche et le plus puissant, si célèbre que soit le nom de Van Dyck, si vaste et si séduisante que soit son œuvre, c'est à Jordaens qu'il faudra aller tout droit ; c'est par lui qu'il faudra commencer.

Ce sera en même temps une justice bonne à rendre, Jordaens n'étant peut-être pas encore placé comme il le mérite, tout à fait au premier rang de l'école flamande et parmi les plus grands. Pendant longtemps on l'a considéré un peu comme une sorte de succédané de Rubens, alors qu'il en diffère profondément, en dépit de superficielles apparences. Comme ils sont tous deux très éclatants et très amples et tous deux d'aspect joyeux et vermeil, on en concluait trop aisément que Rubens étant le plus célèbre, Jordaens était son imitateur. Or, rien qu'à placer côte à côte deux de leurs tableaux, on remarquera vite que le Rubens est d'apparence fraîche et légère, tandis que le Jordaens paraît par contraste plus chaud et plus vigoureux. Cela tient en partie à ce que le premier prend pour véhicule et accompagnement perpétuel de ses harmonies, comme nous l'avons vu, le gris à tous les degrés d'intensité, et que le second se sert de préférence d'un brun très riche et très soutenu. Rien que cela suffirait déjà pour établir une réelle différence.

Puis Rubens sera le plus souvent surpris en train de peindre rapidement, légèrement, du premier coup, et en ne couvrant relativement que très peu la toile ; Jordaens au contraire, peint avec verve certainement, mais d'une façon beaucoup plus patiente, plus appuyée, et plus nourrie, affectionnant une pâte très grasse et très substantielle.

A cet égard, le magnifique *Satyre et le Passant* du musée de Bruxelles est des plus complets et des plus probants. Le superbe tableau ! et comme il montre un vaillant amour de la matière pour elle-même, alors que Rubens l'aime surtout pour les harmonies qu'elle donne, sans se soucier autant d'en tirer de ces effets qui semblent s'adresser presque autant au toucher qu'à la vue. On prendrait volontiers cette œuvre pour type de la composition, de la couleur et du métier de Jordaens. Le satyre, figure nue d'une hardiesse et d'une fermeté de dessin grandiose, se lève de table ; son hôte, une sorte de paysan plantureux, réjoui et madré, souffle sur sa cuillère de la façon la plus comique du monde. Quant à la femme du satyre qui est tout simplement la riche commère qu'on retrouvera dans tous ses tableaux,



JORDAENS. — LE MARTYRE DE SAINTE APOLLINE.

et rien moins que Madame Jordaens, qu'il prit comme type et thème à incessantes variations ainsi que Rubens fit d'Hélène Fourment, c'est un des plus étonnants morceaux de la peinture flamande, à moins qu'on ne considère comme supérieur encore l'enfant qui est sur ses genoux, un enfant en pleine santé et en pleine chair, faisant avec sa bouche ce *bbbbb* mouillé des robustes innocents. Enfin le tableau se complète, outre les accessoires de la table, d'un chien, et d'une vieille femme qui tient un verre et va poser un pot de grès. Voilà tout le tableau, mais c'est un monde de vie.

On y pourrait lire encore d'autres indications des différences entre Rubens et Jordaens : à savoir tout d'abord, que le dessin est encore plus vigoureux, plus ferme et plus sûr chez le second que chez le premier, tout en ayant beaucoup de jet et de grandeur, et en étant non point un dessin terre à terre, littéral, mais bien un dessin de très intelligente et très audacieuse interprétation. De plus, l'observation de la vie serait constatée plus directe que chez Rubens. Non que Jordaens, comme on l'a trop souvent dit, soit un vulgaire réaliste, se contentant de copier platement ce qu'il voit. Au contraire, il amplifie et colore richement la réalité, mais il demeure plus dans les mœurs et dans les types, tandis que Rubens s'en éloigne toujours pour planer dans le décor. Il est certain par exemple que même dans la *Kermesse*, Pierre-Paul ne s'est pas inspiré directement de la réalité, sinon de celle qu'il s'était créée dans sa tête. Jordaens au contraire, en pareil cas, s'en rapporterait au témoignage de ses yeux ; ce qui ne l'empêcherait pas de faire quelque chose de grand et de fort plus que nature. Seulement on voit que si le traitement de l'objet est à peu près le même, le point de départ est différent, et cela suffit à donner à chaque œuvre une saveur tout à fait distincte.

Il y a enfin des différences historiques non moins importantes que les différences d'organisation et de métier. Rubens fut un brillant et d'ailleurs très noble courtisan et un catholique fidèle; Jordaens se montra un esprit plus indépendant, pour ne pas dire plus rebelle, et embrassa fougueusement le protestantisme. Ce sont là des traits de caractère fort importants. Ce n'est pas tout : Jordaens n'a pas mis le pied en Italie, alors que nous avons vu Rubens y faire et parfaire son éducation. Aussi, son œuvre a-t-elle un bien plus fort accent de terroir, même que celle de Rubens, et à plus forte raison que celle du charmant et cosmopolite voyageur Van Dyck. Voilà, ce semble, toute une série de faits sur lesquels on peut méditer à loisir et qui, étudiés de près, en eux-mêmes comme dans leurs effets, suffiraient à dissiper à jamais le préjugé que Jordaens doit quelque chose aux conseils et à l'amitié de Rubens. Sans doute ces bons rapports de confrérie et de courtoisie ont existé et ils sont à l'honneur des deux artistes, mais leur action est demeurée toute platonique, chacun des deux ayant en soi amplement de quoi pouvoir se passer de l'autre.

Le lien commun qui a pu induire en erreur, c'est la première éducation, le séjour à l'atelier de Van Noort. Le vieux maître a visiblement fait de Jordaens,



JORDAENS. — JUPITER ET LA CHÈVRE AMALTHÉE.

non seulement son gendre, mais encore son héritier artistique ; toutefois Rubens a eu part au testament. Pierre-Paul conservera toujours, même quand sa nature brillante, chevaleresque et légère a pris le dessus, un peu de l'esprit populaire

que Van Noort a communiqué à ses élèves. Cette tendance acquise persistera chez lui en dépit de toute éducation italienne, en dépit de ses propres goûts, et c'est par là qu'il donne encore la main à son cadet d'atelier.

Maintenant regardez au Louvre, puisque le hasard qui seul préside au placement des œuvres en a voulu ainsi, mais cette fois du moins d'une manière profitable et instructive, le *Prophète Élie* de Rubens à côté du tableau de Jordaens, l'*Enfance de Jupiter*. Sans doute le premier n'est pas un des plus beaux Rubens, bien que ce soit un très remarquable spécimen de son œuvre spécialement décorative, tandis que le tableau de Jordaens est une des très bonnes pièces du peintre ; ce n'est pas une si mauvaise condition pour bien se rendre compte des dissemblances. Or, malgré le grand déploiement de moyens auquel Rubens a recouru, l'avantage de la vigueur et de la richesse demeure à Jordaens ; à côté de ce beau tableau avec sa grasse et éclatante figure de femme, et celles de l'enfant et du satyre non moins puissamment établies, la grande toile de Rubens paraît légèrement grise, vaporeuse, et comme féminine. Si l'on objecte que c'est un carton de tapisserie, l'expérience peut être recommencée au musée même, en faisant simplement quelques pas plus loin.

La carrière de Jordaens est en somme peu aventureuse, et elle se ramène, en dehors d'un travail soutenu, à un fort petit nombre de faits : il naît à Anvers en 1593 et entre à quatorze ans dans l'atelier de Van Noort ; il est reçu franc-maître dans la corporation de Saint-Luc en 1615 ; l'année suivante il devient le mari de la belle et savoureuse Catherine Van Noort, un magnifique type de santé flamande. Son seul voyage notable a lieu en 1652, et encore n'est-ce pas une bien lointaine expédition : il est appelé à La Haye par Émilie de Solms, veuve du prince Frédéric-Henri de Nassau, pour décorer le « Pavillon du Bois » de peintures en l'honneur du guerrier hollandais, qui demeureront son œuvre la plus importante. Enfin c'est vers les années qui suivent ce voyage, soit vers 1658 au plus tard, que l'ardeur de ses opinions réformistes lui attire des poursuites et une condamnation à une amende pour avoir perpétré un écrit jugé scandaleux. Jordaens meurt en 1678, à quatre-vingt-cinq ans, ayant bien rempli sa vie, et laissant une œuvre aussi importante que variée : tableaux d'histoire, études de mœurs, grandes décorations et cartons de tapisserie, portraits enfin.

Nous avons au Louvre sinon de quoi le juger dans tout son éclat, sauf avec l'*Enfance de Jupiter*, du moins de quoi nous former de lui une idée des plus brillantes. Voici deux belles toiles de mœurs : le *Concert* et les *Rois*, qui sont de ces innombrables répétitions ou peut-être copies de deux tableaux favoris, telles qu'on en retrouve à peu près dans tous les musées de quelque importance : à défaut donc d'une rigoureuse valeur d'originalité, nous avons là deux bons spécimens sinon de la peinture, du moins du genre. Les *Quatre Évangélistes* dont au contraire le musée semble faire moins de cas, puisqu'il les a relégués dans la

petite salle sacrifiée des étages supérieurs, perdue au bout des collections de la



VAN DYCK. — L'AMIRAL NICOLAS VAN DER BORCHT.

marine, sont une belle et forte peinture. Le portrait d'un homme fort gros et

réjoui, la main sur la hanche, et qui passe, bien à tort d'après certains Hollandais des plus autorisés, pour une image de l'amiral Ruyter, est encore un beau morceau de Jordaens et une des œuvres caractéristiques de notre musée; c'est pour cela que nous croyons devoir aussi réclamer pour lui une place un peu moins désavantageuse: les tableaux d'une semblable valeur devraient pourtant être accrochés pour être vus, appréciés, et non simplement pour tapisser la muraille.

Enfin nous avons un grand tableau d'histoire: le *Christ chassant les vendeurs du Temple*, encore une très importante œuvre et très significative, qu'on ne voit guère non plus aussi bien qu'il le faudrait. Il y a là le mélange très intéressant des qualités humoristiques et entraînantes de Jordaens avec l'accent dramatique qu'il a su trouver parfois, et qu'on ne fait pas assez ressortir. C'est une très belle et très saisissante conception, d'un grand et noble artiste, au milieu de ces bousculades épiques, de ces victuailles et de ces marchandises renversées, de tous ces types vils et comiques, de ce tohu-bohu effaré et joyeux, que la création de ce petit Christ noir, pâle et rageur, qui frappe avec une si fière indignation et une si généreuse verdeur de colère. D'ailleurs Jordaens n'a pas donné là une note aussi rare qu'on pourraît le croire, étant donnée sa façon vermeille et optimiste de voir généralement la vie. Au musée de Madrid, le *Mariage mystique de sainte Catherine* est une des plus belles toiles d'histoire que nous connaissions dans tout l'art flamand, et la principale figure, celle de la sainte, avec son profil si accusé, si inoubliable, cette forte et sévère créature, si saine d'aspect, si grave de sentiment dans le sérieux qu'elle met à tendre sa main à l'Enfant, est certainement d'une dignité et d'une force auxquelles Rubens lui-même n'a pas toujours atteint. L'on citerait encore, au musée de Bruxelles, la toile très dramatique et très puissante de *Saint Martin guérissant un possédé*, œuvre très belle de mouvement, qui contient des morceaux surprenants, ne fût-ce que la chape merveilleuse dont le saint évêque est recouvert. Le musée de Bruxelles, grâce à ce tableau, à celui que nous avons étudié plus haut, puis encore à diverses toiles de premier ordre telles qu'une *Allégorie de la Fécondité* (on devinera si ce thème a pu suggérer à Jordaens une page plantureuse), un *Apôtre*, la *Rencontre d'Éliézer et de Rébecca*, est un des endroits où l'on peut le mieux comprendre le grand peintre et acquérir de lui la plus haute estime. On devra encore le voir à Anvers, où il est moins brillamment représenté, puis à La Haye où se trouve son plus vaste effort; mais les musées de Munich et de Cassel possèdent aussi de lui des peintures d'une qualité superbe, et qu'il faut connaître si l'on veut compléter cette idée et le voir dans tout ce qu'il offre de sain, d'exubérant et de vivant. A Munich, c'est surtout une autre disposition du *Satyre et du Passant*, un très beau *Concert de famille* qui a sur le nôtre la supériorité d'être signé et daté (1646). A Cassel, c'est un *Satyre chez le paysan*, une

Enfance de Bacchus, un *More amenant un cheval à son maître*, un merveilleux



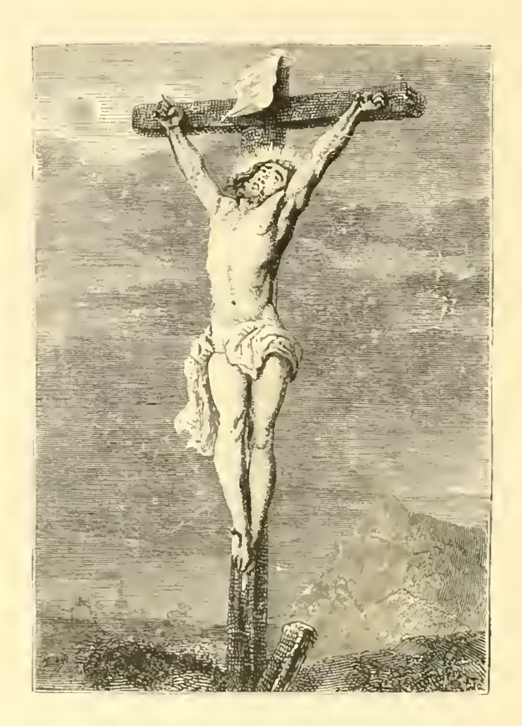
VAN DYCK. — CHARLES Ier, ROI D'ANGLETERRE.

Triomphe de Bacchus, enfin un *Portrait d'une famille* avec une bien étonnante

jeune fille à gros nez, une peinture plus belle encore, à notre gré, que le célèbre et beau portrait de famille du musée de Madrid.

Tout ce que nous venons de dire ne peut passer que pour une sommaire esquisse ; mais nous insistons, en finissant, pour que l'on se convainque bien que Jordaens est un des plus glorieux peintres de Flandre, et qu'en tant que peintre pur il doit être placé non pas immédiatement après Rubens et Van Dyck, mais au même rang qu'eux.

Van Dyck occupe pourtant une place supérieure à celle que mériterait



VAN DYCK. — CHRIST EN CROIX.

Jordaens. Il est vrai que celui-là est infiniment séduisant. Van Dyck est né doué de toutes les perfections imaginables, perfections de nature et d'art. La critique n'a point de prise sur les êtres ainsi favorisés. Ils sont forcément excellents puisqu'ils sont harmonieux, et peu importe, dans ce cas, qu'ils ne se rangent pas parmi ceux qui bouleversent leur temps et changent la face d'une école. Leur rôle n'est pas de violenter, mais de charmer, et Van Dyck charme de toutes les manières.

De dire qu'il charme d'abord par l'élégance c'est commencer par la constatation la plus répandue et en quelque sorte la plus superficielle, et de plus il importerait de définir le terme, car il en a été fait de singuliers abus. L'élégance en effet peut être une simple affaire de mode ; ainsi comprise elle se tourne

facilement en une banalité, heureux quand l'élégance d'hier ne devient pas le



VAN DYCK. — LE COURONNEMENT D'ÉPINES.

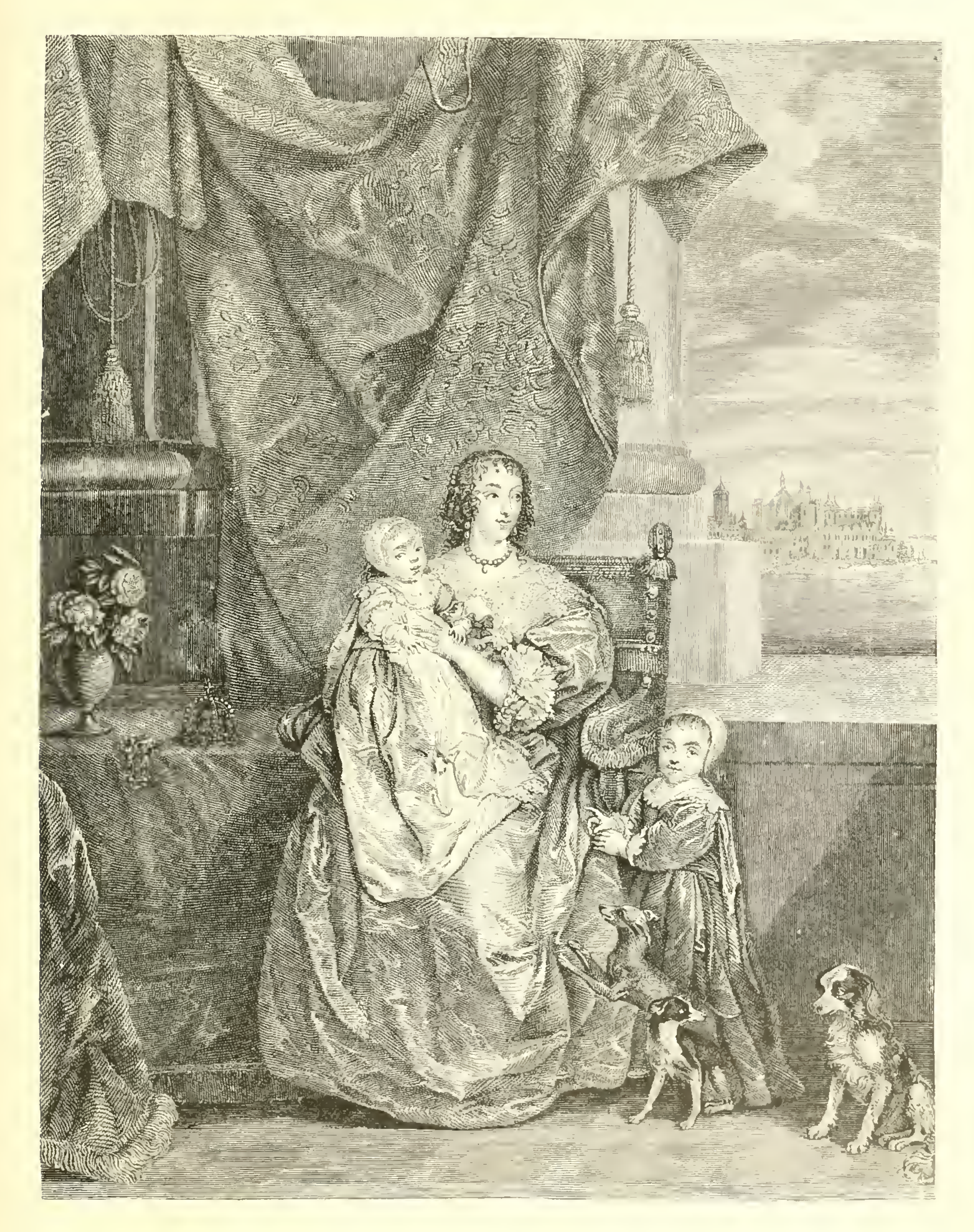
ridicule d'aujourd'hui. D'autre part, l'élégance peut émaner non point des goûts

du public, mais de la tournure d'esprit de l'artiste lui-même; c'est alors une sorte de recherche naturelle, si ces deux mots peuvent aller ensemble, un goût de sobriété, de netteté, et de finesse qui s'affirme dans les grandes lignes et se poursuit dans les moindres détails. L'élégance est alors une très précieuse qualité, relativement rare et qui est voisine de la distinction, sans pourtant qu'elle puisse être confondue avec elle. Nous avons trop bien vu en effet, chez Rembrandt, combien la distinction peut s'allier avec la force et comment un de ses éléments indispensables est la grande élévation des idées, élément dont peut bien se passer l'élégance pure. Or la force n'est point le trait dominant chez Van Dyck, et d'ailleurs on ne saurait songer à lui en faire un grief; il est fort juste autant qu'il le faut pour que son raffinement ne dégénère pas en préciosité et en affectation. S'il communique à l'objet qu'il peint le caractère aisé, sobre, et harmonieux qui est dans sa personne et dans son esprit, il le fait sans aucun effort, sans même s'en douter, et c'est ce que l'on désigne par le mot plutôt banal, et en tous cas confus, d'élégance. En lui seul, ce mot ne dit rien, n'explique que très insuffisamment la dominante de Van Dyck, et pour en tirer les éléments d'une analyse un peu serrée, il faut le décomposer en les divers éléments que nous venons de désigner.

L'aisance, pour commencer. C'est une question de métier et une question de prédisposition. Van Dyck est né peintre, très beau peintre ; le pinceau est venu se fixer dans une main naturellement habile et souple dont l'ardeur était stimulée par un vif désir de travail, et dirigée par un joli sentiment des choses. Ce sentiment est né tel quel. Il n'aura ni à se modifier, ni à se perfectionner; c'est une espèce de don, une irresponsabilité délicieuse sur laquelle rien ne peut avoir prise ni influence, ni la nature, que cet esprit met toujours à son propre point, ou l'enseignement des autres peintres, qui pour la même raison est assimilé sans même que l'artiste s'en aperçoive et sans que cela lui ait coûté la moindre peine. Van Dyck a donc un esprit qui naît aisé et une main qui le devient de très bonne heure, car il commence son éducation de peintre à l'âge de dix ans, et il n'a pas encore vingt ans qu'il est déjà un maître sûr de lui, ayant commencé son œuvre. Dans de telles conditions, un artiste peut atteindre à ce qu'il veut; son métier loin d'être pour lui un sujet d'embarras et d'angoisse, comme dans notre temps où tout s'improvise et rien ne se transmet, est au contraire pour lui une sécurité et ses dons en font une gloire.

Ce qui donne une valeur particulière à ce beau métier que Van Dyck acquiert en si peu de temps grâce à une heureuse nature, c'est qu'il arrive à tirer de très saisissants effets d'un petit nombre d'éléments. Nous l'avons déjà vu pour d'autres artistes, ce n'est pas la multiplicité des moyens mis en œuvre qui fait la beauté et la force, mais l'à propos de leur emploi. Or Van Dyck possède au plus haut point cette belle sobriété. Il est peut-être pourtant, de tous les peintres flamands du XVII[e] siècle,

le plus vraiment varié, car il semble moins que les autres astreint à un thème



VAN DYCK. — HENRIETTE DE FRANCE, REINE D'ANGLETERRE.

préféré quant aux sujets, et à un système donné quant à la couleur. Tantôt il est

galant et romanesque, tantôt tendre et souriant, tantôt douloureux, tantôt pieux et même fervent, tantôt enfin il va aussi loin que cela est possible dans la simplicité, qualité que ne connaît guère Rubens et dont Jordaens n'a cure. Mais ce n'est pas seulement quand il est simple qu'il est sobre ; cela irait sans dire. Même dans ses élans chevaleresques, qui sont tout à fait voluptueux, dans ses accents douloureux qui sont tout à fait poignants, il demeure dans une espèce de mesure qui est quelque chose de plus délicat que le simple bon ton de l'homme du monde qu'il était. De même, dans la couleur ; il a certainement emprunté à l'étude de Titien plus de variété que ne l'a fait Rubens, qui était impérieux et systématique. Bien qu'il ait une affection pour les harmonies où le noir domine, on ne saurait lui assigner exclusivement cette gamme, pas plus que le brun caractéristique qu'il a donné souvent pour fond à ses portraits. Il manie également bien le rouge, les tons des chair, le bleu qu'il emploie même avec un rare bonheur. Il est des tableaux de lui comme le *Charles Ier* du Louvre, ou comme le *Couronnement d'épines* de Berlin, qui sont de véritables bouquets de fleurs. Mais lorsqu'il lui arrive de faire ainsi appel à toutes sortes de ressources et de faire le prodigue, là encore, il n'abuse de rien. Il aime surtout à bien peindre, avec beaucoup de soin et de discrétion ; il a de l'attention et pas de fougue, ou rarement ; il a de la précision, mais n'appuie pas sur les choses. Enfin il peint comme l'on cause dans les bonnes compagnies, et comme on y agit, et comme on s'y habille, avec quelque chose de réservé, de juste à point, et d'arrêté à propos.

Ces qualités sont déjà très précieuses quand elles sont le fruit de l'éducation, de la volonté ; mais quand elles sont naturelles, comme elles l'étaient chez Van Dyck, elles constituent une véritable harmonie, et c'est là encore un des signes distinctifs de son talent. Harmonie de lignes et harmonie de couleurs naissent naturellement sous son pinceau. Les harmonies de lignes sont généralement souples et ondoyantes ; elles n'atteignent pas, il est vrai, la fermeté grandiose, mais elles ne tombent non plus jamais dans la mollesse et le vague. Là comme en tout, Van Dyck montre beaucoup de finesse et de justesse ; ses personnages ne sont point fuyants et inconsistants, mais ils ne sont pas non plus d'un relief exagéré et d'une apparence trop matérielle. De plus Van Dyck les contrôle, pour ainsi dire, et les fait passer par sa propre conception des êtres. Il est certain que pour avoir été en grande majorité, des personnages de qualité, de parfaites manières et d'élégante tenue, ses modèles étaient certainement loin de lui avoir fourni tout ce qu'il en a tiré : ils empruntent un charme un peu en dehors d'eux à la manière dont Van Dyck a su les comprendre et les présenter.

Il serait injuste à ce propos de dire qu'il les a précisément flattés : harmonisés est plus exact. Pour prendre des faits presque brutaux : il a eu plus d'une fois à faire le portrait de femmes maigres et pâles, d'hommes à la physionomie ravagée par les excès de plaisir ou de soucis ; à Munich, entre autres, on

voit le portrait d'un jeune homme fort obèse; il n'a pas dissimulé cette obésité plus qu'il n'a laissé ignorer les maigreurs, les anémies et les lassitudes des autres personnages; ni plus, même, qu'il n'a atténué les traits maigres et coupants, les yeux battus, le corps frêle de son royal modèle Charles Ier. Louis XIV qui était petit, noiraud et grêlé, exigeait de bien autres flatteries de ses peintres;



VAN DYCK. — LES ENFANTS DE CHARLES Ier.

et pourtant Van Dyck sans omettre ces signes caractéristiques, s'il avait été contemporain du Roi Soleil et qu'il eût eu à le peindre, s'en serait tiré mieux que tout autre, mieux que Rigaud lui-même qui était hanté du peintre flamand et se considérait un peu comme son successeur.

Van Dyck trouvait et créait une harmonie d'allure tout à fait séduisante, tirée à la fois de sa propre invention et du caractère dominant dans son modèle, j'entends du caractère le plus à son avantage. On nous apprend en effet que pour un portrait Van Dyck considérait comme l'opération principale,

la plus décisive et même la seule, celle enfin qui lui prenait vraiment du temps et de la méditation, le dessin sur papier gris, aux crayons blanc et noir, où il avait arrêté la pose et le caractère, et qu'il donnait ensuite à agrandir et à peindre à ses collaborateurs. Il faut ajouter, en ouvrant une petite parenthèse, que le portrait ainsi poussé aussi loin que possible, et complètement peint d'après les costumes que les modèles envoyaient à l'atelier, le maître lui donnait ce dont personne n'était capable, et qu'on ne pouvait payer trop cher, malgré la grimace que feraient les bourgeois de notre temps si un peintre en renom leur offrait de commencer ainsi leur portrait par procuration. Et ce qu'il leur donnait était précisément ce qui faisait du tableau un Van Dyck et pas autre chose, c'est-à-dire la définitive souplesse et harmonie des lignes entre elles et l'harmonie générale de la couleur.

Il nous reste à dire un mot de ce côté prépondérant de l'harmonie chez notre peintre : il est certain que c'est elle qui fait la plus grande richesse et le charme le plus pénétrant de cette peinture quelles que soient d'ailleurs la beauté du sentiment et celle de la forme.

Tout ce que nous venons d'écrire rend superflue une très longue explication. Les mots rendent d'ailleurs fort mal les phénomènes de la couleur et c'est une erreur trop fréquente de la critique de vouloir décrire par le menu des sensations que l'imagination ne pourra jamais concevoir exactement sans le secours des yeux, qui eux, renseignent en un millième de seconde. L'harmonie des couleurs chez Van Dyck est des plus variées. A côté du brillant *Charles Ier* du Louvre où il entre des blancs, des rouges, des bleus, des jaunes, des bruns, des gris, des verts aussi gais que chatoyants, on n'aurait pas de peine à trouver des tableaux dans le même musée, qui sont bâtis presque entièrement sur deux ou trois tons au plus. Il est un admirable portrait de femme à Munich, où il n'entre absolument que du brun et du blanc, et qui est, en même temps, une caresse et une profondeur. Dans le *Couronnement d'épines* de Berlin, c'est au contraire une harmonie composite indéfinissable. Dans le *Christ sur les genoux de la Vierge*, du musée d'Anvers, domine un bleu ardoisé de l'effet le plus lugubre. Dans l'admirable *Martyre de Saint-Pierre*, du musée de Bruxelles, voici encore une harmonie magnifique et inattendue, vigoureuse cette fois, et peut-être même la plus puissante dans toute l'œuvre : un tableau en hauteur, coupé en diagonale descendante de gauche à droite, par conséquent divisé à peu près en deux grands triangles : dans celui de gauche le bleu du ciel, dans celui de droite le ton de chair des personnages ; voilà toute l'opposition et elle est splendide. Titien et Rubens n'ont rien produit de plus riche.

Nous venons de nommer les deux maîtres qui ont eu le plus d'influence sur le talent de Van Dyck, mais plutôt dans la formation de ce talent que dans sa direction, et c'est toujours le propre des vrais artistes, car dans le pre-



G. DE CRAYER. — L'EXTASE DE SAINT AUGUSTIN.

mier cas on s'assimile, et dans le second on imite. Or Van Dyck n'a imité ni Titien ni Rubens, comme l'ont fait en Italie et en Flandre certains peintres pleins de talent d'ailleurs mais devenant forcément secondaires. C'est pourquoi, on ne saurait, quoi qu'on en ait dit, le considérer comme un reflet de Rubens, ni se demander bien longtemps ce qu'il aurait fait si son maître n'avait pas existé. Il n'aurait peut-être pas fondé un vaste empire; mais sa belle et fine nature n'aurait pas été arrêtée bien longtemps ni par les prétextes pour se faire jour ni par les moyens de s'exprimer.

Ne suffit-il pas pour en être convaincu d'examiner les portraits de femmes,



C. DE VOS. — PORTRAIT D'ABRAHAM GRAPHŒUS.

de rois, ou d'enfants qu'il a véritablement créés? Ou mieux encore les portraits à l'eau forte que l'on doit examiner à la chalcographie du Louvre avant même d'étudier sa peinture. Ici l'on se trouve en présence du peintre, certainement, car ces belles eaux-fortes ont la couleur et le dessin même de la peinture, ce sont des peintures à la pointe, et d'autre part elles sont dépouillées de tout élément pouvant donner thème à des comparaisons, à des analogies vraies ou fausses. Cela ne doit rien à personne; c'est une vraie pierre de touche de la complète originalité de Van Dyck; là se lisent plus couramment que partout ailleurs, la légèreté et la justesse de sa main, son sentiment personnel de la grâce, et par suite son interprétation des objets réels, enfin son modelé sobre et suffisamment fort. Ces portraits d'artistes, d'hommes célèbres de son temps, Van Dyck a en

les créant, donné lui-même et sans s'en douter la défense la plus éloquente de ses propres dons, et répondu d'avance aux critiques qui tâcheraient de l'attacher de force au char de Rubens. Quant au reste, il n'est pas surprenant que le jeune



C. DE VOS. — SAINT NORBERT RECUEILLANT LES HOSTIES

peintre ait des analogies avec son grand aîné, que l'élève conserve des attaches avec le maître, enfin que l'époque même et les goûts qui dominaient complètent les facilités de rapprochement. Faudrait-il dire alors que si Van Noort et Otto Vœnius n'avaient pas existé, Rubens aurait été empêché pour trouver sa voie?

Il est moins aisé peut-être, mais il est beaucoup plus profitable de chercher les différences entre des maîtres tels que Rubens et Van Dyck que de signaler de soi-disant ressemblances faites pour saisir surtout les ignorants bien en peine de les expliquer. Quant au reste, nous l'avons dit, les phénomènes de génération spontanée en peinture n'ont encore été établis par aucun exemple, et Van Dyck sortant de Rubens, prouve une fois de plus que la peinture engendre la peinture.

Examinons d'ailleurs rapidement la carrière de Van Dyck. Elle est, entre toutes, celle d'un séduisant, d'un prédestiné, d'un être lumineux, qui brilla de son propre éclat, et par là n'exerça point une séduction frauduleuse, fut aimé des dieux, et mourut jeune. Il est de nature tendre et vive ; une tendresse qui ne va pas jusqu'aux passions farouches et qui pousse plutôt aux sentiments d'élégie exquise, qu'au pathétique brûlant; une vivacité qui ne se perd point en coups d'aile dans la foudre. Rubens était un peintre qui s'amusait parfois à être ambassadeur, son élève est un cavalier qui ne saurait s'empêcher de peindre. Il a connu dans sa vie des moments assez poignants pour pouvoir exprimer de vraies douleurs, de vrais élans puisqu'il a ressenti cela ; mais tous ses goûts et l'éducation qu'il s'est faite veulent que ces élans s'expriment galamment, ne renoncent point à la grâce sans perdre de leur chaleur, et que les douleurs demeurent nobles et décentes. Une existence de plaisirs, de fêtes, de fréquentations brillantes, bien faite pour user rapidement une organisation bien équilibrée sans doute, mais plutôt frêle, ne le fait jamais renoncer à l'art, ni se relâcher au plus fort de sa vogue. Il aime l'art, disons-nous, mais il l'aime à sa manière, sans froideur certes, mais sans ces grands gestes qui à son gré, effaroucheraient plus qu'ils ne prouveraient.

Il l'aime pour les jolies fêtes que grâce à lui il se donne, pour les griseries légères qu'il lui procure ; mais il ne faut pas lui demander de l'aimer d'une façon âpre, exclusive, presque farouche, comme nous l'avons vu faire par Rembrandt, ni même avec l'entrain d'imagination conservé et soutenu par de profonds calculs comme nous avons étudié cela chez Rubens. On pourrait dire au contraire de Van Dyck qu'il a moins d'entrain que Rubens, et pourtant plus de sensibilité. Cette sensibilité, d'essence très fine, et brûlant subtilement les nerfs même d'un homme qui croit ne pas se donner tout entier, est une des causes de la mort prématurée de notre artiste, au moins autant que l'abus de la vie elle-même. Elle est vraiment ravissante et précieuse, cette sensibilité de Van Dyck; elle l'induit à rencontrer tantôt ses accents romanesques et si joliment tendres, tantôt cette rare, cette incisive simplicité qu'à proprement parler il est le seul à posséder dans l'école flamande. Même dans les plus grands, ou bien la simplicité est tout à fait absente, ou bien elle se double d'un peu de lourdeur. Van Dyck au contraire est simple, lorsqu'il l'est vraiment, sans s'être donné aucune peine. On ne devrait point

oublier cela, comme on a trop de tendance à le faire en revenant sans cesse au



SNYDERS. — LA CHASSE AU SANGLIER.

courtisan, au cavalier, à l'homme du monde, à tout ce qui est en un mot son extériorité, mais non pas le plus pur et le plus intime de son essence; *pittore cavalie-*

resco, comme disaient avec une insistance malveillante, ses camarades et ses rivaux, du temps qu'il était en Italie. Ils affectaient de ne voir que ce côté en lui, alors qu'ils savaient bien que le peintre était encore plus parfait que le cavalier et ils avaient leurs raisons pour ne pas le lui pardonner. Mais nous ne saurions nous rendre solidaires de ces mesquines querelles, en vouloir à Van Dyck de ses plaisirs et ne pas lui être profondément reconnaissant de ceux qu'il nous donne.

Vue par les faits et les dates, sa carrière ne nous présentera rien qui ne confirme l'idée que nous venons de nous faire de lui. Il naît en 1599, d'une famille de commerçants ; on sait que sa mère était de fine et gracieuse nature, mais il la perdit à l'âge de huit ans ; j'aime pourtant à croire que l'enfant lui doit de ce

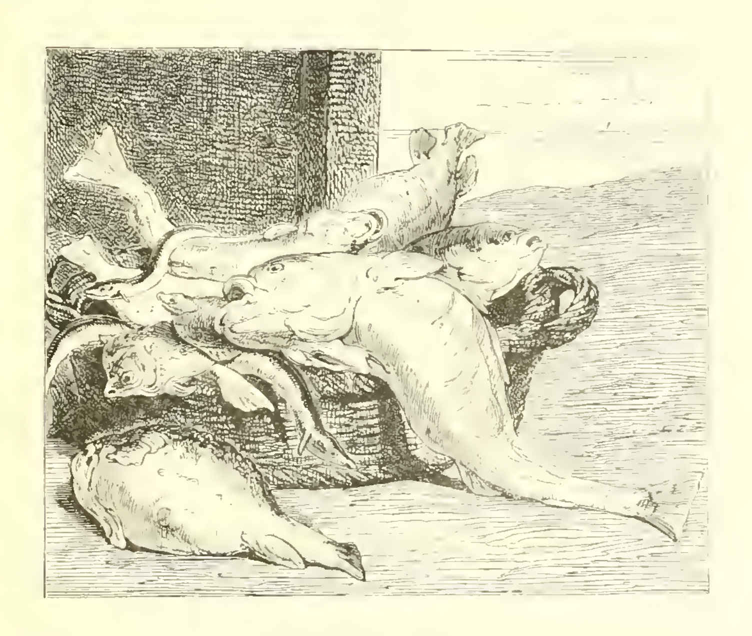


SNYDERS. — CHASSE.

charme et de cette séduction qui le fait prendre en affection par Rubens, lorsqu'à l'âge de quinze ans il entre à son atelier après être resté quatre ans chez Van Balen. Au bout de deux années passées chez le grand maître, il est déjà reçu à la corporation de Saint-Luc ; nous sommes en 1618. Depuis ces premières années et jusqu'en 1620 il a déjà produit de très belles œuvres ; il marche entouré d'une atmosphère de sympathie, de succès et de romanesque ; la passion juvénile qu'on lui attribue pour une jeune fille de Saventhem et qui lui aurait inspiré de belles peintures triomphantes et dramatiques n'appartient-elle pas au moins autant à la légende qu'à l'histoire ?

Peu importe ; tout est chez lui aimable, plein de jeunesse et de vie lumineuse. Sur l'avis même de Rubens, il se rend en Italie ; il part en 1621 après avoir déjà fait un premier voyage en Angleterre (1620) ; il visite Gênes, Venise, Rome, la Sicile. Partout il se fait des protecteurs puissants, laisse de belles

peintures, telles que la série d'admirables portraits qu'il exécute à Gênes ; il rencontre bien quelques envieux parmi les peintres, mais cela n'a pas d'importance. Partout aussi, son talent se perfectionne, s'affirme, s'enrichit au contact des œuvres des grands Vénitiens du siècle passé. Quand il était parti d'Anvers, c'était déjà un peintre excellent ; il revient en 1625 à Anvers un grand artiste. Ses plus belles œuvres, ses plus riches et les plus touchantes à la fois vont être accomplies pendant cette partie de sa vie à Anvers ; la *Vision de saint Augustin* pour l'église de Saint-Augustin d'Anvers, le *Crucifiement* de l'église Saint-Michel de Gand sont de cette période. Il se rend en Hollande, à Bruxelles, fait un court voyage en Angleterre (1627) ; un autre vers 1630. Enfin



A. VAN UTRECHT. — POISSONS.

en 1632 il partira définitivement pour Londres sur l'invitation expresse de Charles Ier en qui sa distinction, son talent, trouveront un admirateur et un protecteur. Il ne reverra Anvers qu'une fois, en 1634. Son éducation première, sa plus haute et sa plus forte phase de production le font peintre flamand de race, d'inspiration et de métier et évitent toute contestation que pourrait faire naître une vie aussi errante. Toutefois il faudra considérer Van Dyck comme le véritable fondateur de l'école anglaise ; nous expliquerons à souhait ce phénomène dans un prochain volume.

La vie de l'artiste devient, dans cette cour brillante et prodigue, tout à fait luxueuse et en même temps tout à fait grisante et épuisante ; il n'y perdra point son talent, mais il y usera sa santé. Il est magnifiquement traité par Charles Ier ; il a résidence d'hiver à Blackfriars, résidence d'été à Eltham ; il

est chevalier, peintre de Sa Majesté, pourvu d'une pension de deux cent livres; tout ce qui occupe un rang se fait peindre par lui; il peut mener un grand et princier train de vie. Les dernières années sont plus sombres. Van Dyck ne peut avoir un important travail de décoration de White hall, qu'il désirait vivement. Sa Majesté n'est plus maîtresse chez elle: ses dépenses sont surveillées; des orages grondent; les protecteurs les plus zélés de son peintre sont eux-mêmes menacés. Van Dyck épouse Mary Ruthven, fille du comte de Gowrie, et il ne trouve point dans cette union la sérénité et la pleine satisfaction du cœur. Enfin en 1641, il éprouve une assez vive déception, n'ayant pu obtenir à son voyage en France, la commande des décorations de la Grande Galerie au Louvre, qui venaient d'être confiées à Poussin. Nous avons vu naguère que Poussin lui-même dut abandonner ce travail par suite des humiliations qu'il lui valut; il était dit que la cour de France ne saurait s'assurer, pour une œuvre qui aurait été si glorieuse, la main d'un grand artiste. Il ne faut pas croire cependant comme on l'a dit, que cette déconvenue put être pour Van Dyck une cause active de sa mort qui eut lieu dans la même année; lorsqu'il mourut sa fortune était encore considérable pour l'époque, se montant à 20 000 livres sterling; il n'était donc point aux abois, et il faut mettre au rang des plus ridicules légendes, celle qui le représente cherchant à faire argent grâce à des expédients et or grâce aux pratiques d'une douteuse alchimie. Il laissait à quarante-deux ans une œuvre considérable, que l'on catalogue par plus de quinze cents peintures.

Que citer dans ce grand ensemble, même en éliminant déjà tout ce que Van Dyck n'a fait que revoir et retoucher sur le travail de ses élèves? Nous avons essayé de résumer ce qui en caractérise le sentiment et le métier, et les exemples exquis ne manqueraient point. Au Louvre, nous avons cette admirable *Vierge aux Donateurs* d'un sentiment si pur, si gracieux et si austère, d'une harmonie si grave, et dans laquelle les portraits conservent presque toute la netteté et la précision des grands primitifs flamands avec un accent d'humanité moderne; puis plus d'un tableau de sainteté et de genre, dont la plupart, sauf la *Vierge et l'Enfant adorés par des Saints* et la belle petite esquisse du *Christ pleuré par la Vierge*, doivent être découverts avec peine sur les hauteurs où on les a relégués. Qui peut se rendre compte de la beauté des deux *Martyres de saint Sébastien*, de *Vénus demandant des armes à Vulcain*, de *Renaud et Armide*? Qui peut même apprécier, bien que les portraits soient un peu mieux traités dans notre musée, cette grande effigie équestre de *François de Moncade*, qu'il faut considérer comme un des plus beaux Van Dyck du monde, et que l'on a placé très haut dans la grande galerie et du côté le moins éclairé? Van Dyck est un des maîtres qui souffrent le plus du désordre qui règne dans nos salles, et des placements abandonnés au pur hasard ou basés si ingénieusement sur le format des toiles, et des *pendants* auxquels elles peuvent se prêter! Nous disons qu'il en souffre infi-

niment, parce que les vingt-quatre ou vingt-cinq œuvres que nous avons de lui



VAN OOST. — SAINT CHARLES BORROMÉE COMMUNIANT LES PESTIFÉRÉS A MILAN.

pourraient former, réunies, une salle incomparable, non aussi nombreuse, ni

aussi incroyablement riche que celle de Munich, car cela est impossible, mais qui serait cependant rayonnante et puissante à un point que nul pour le moment ne peut soupçonner. Alors on verrait, avec le recueillement qu'ils méritent, les beaux portraits d'un gentilhomme avec sa fillette vêtue de jaune et de noir rayé d'or, d'une dame avec sa fille vêtue de blanc et de bleu bordé d'or ; on connaîtrait la gravité et la beauté de l'*Infante Isabelle* en costume de religieuse de Sainte-Claire, une œuvre exceptionnelle dans cette note parfaitement simple qu'on ne saurait trop faire remarquer chez Van Dyck ; l'on ferait des rapprochements délicieux entre de telles œuvres si précieuses par leur frugalité



SEGHERS. — ANNONCIATION.

même, et celles qui au contraire tirent leur prix de ce qu'elles offrent de recherché et de mondain comme le *Duc de Richmond*, de relevé, de galant et de juvénilement chevaleresque, comme le double portrait des ducs *Charles-Louis de Bavière et Robert de Cumberland*, de royal enfin, de mélancolique et de brillant comme ce parfait *Charles Ier* qui lui-même n'occupe point la place de grand honneur qu'on pourrait lui créer. Tout cela est dispersé, jeté à des places secondaires ou affaibli par des voisinages médiocres. Hélas ! ce n'est pas nous qui verrons encore mettre en pratique chez nous cet art si utile et si respectueux d'enchâsser comme ils le méritent, les inappréciables joyaux du passé.

Il faut renoncer à donner une idée des richesses que possède Munich, et que sa Pinacothèque a su grouper avec tant de goût et de grandeur ; il y a là quarante et une œuvres admirables, dont quelques tableaux et le plus grand nombre

de portraits, parmi lesquels cette exquise peinture en blanc et brun dont



C. SCHUIT. — MARTYRE DE SAINT GEORGES.

nous avons parlé, l'image même de Marie Ruthven, la femme de Van Dyck. Munich peut ainsi rivaliser pour la qualité des œuvres, avec l'Angleterre elle-

même et ses trois cent cinquante tableaux répartis entre la *National Gallery*, les Palais de Buckingham et de Windsor et les collections particulières ; on ne connaît à fond Van Dyck et Rubens, qu'après les avoir vus à Munich.

A Dresde presque autant de chefs-d'œuvre bien que moitié moins d'œuvres : par exemple une *Ivresse de Silène*, pleine d'esprit et de verve, différente de ce qu'ont pu faire de ce thème Rubens ou Jordaens : un Silène avec une tête couronnée de feuilles, une bacchante drapée de bleu vraiment délicieuse ; un superbe portrait d'Henriette de France, reine d'Angleterre ; et divers autres encore, de premier ordre.

A Berlin, surtout le *Couronnement d'épines*, et plus belle encore une *Pieta* d'une harmonie si rare que nul terme de comparaison ne saurait être évoqué ; ce n'est ni Rubens, ni Titien ni Véronèse ; c'est Van Dyck plein de jeunesse, de richesse dans les yeux, Van Dyck retour d'Italie et triomphant à Anvers.

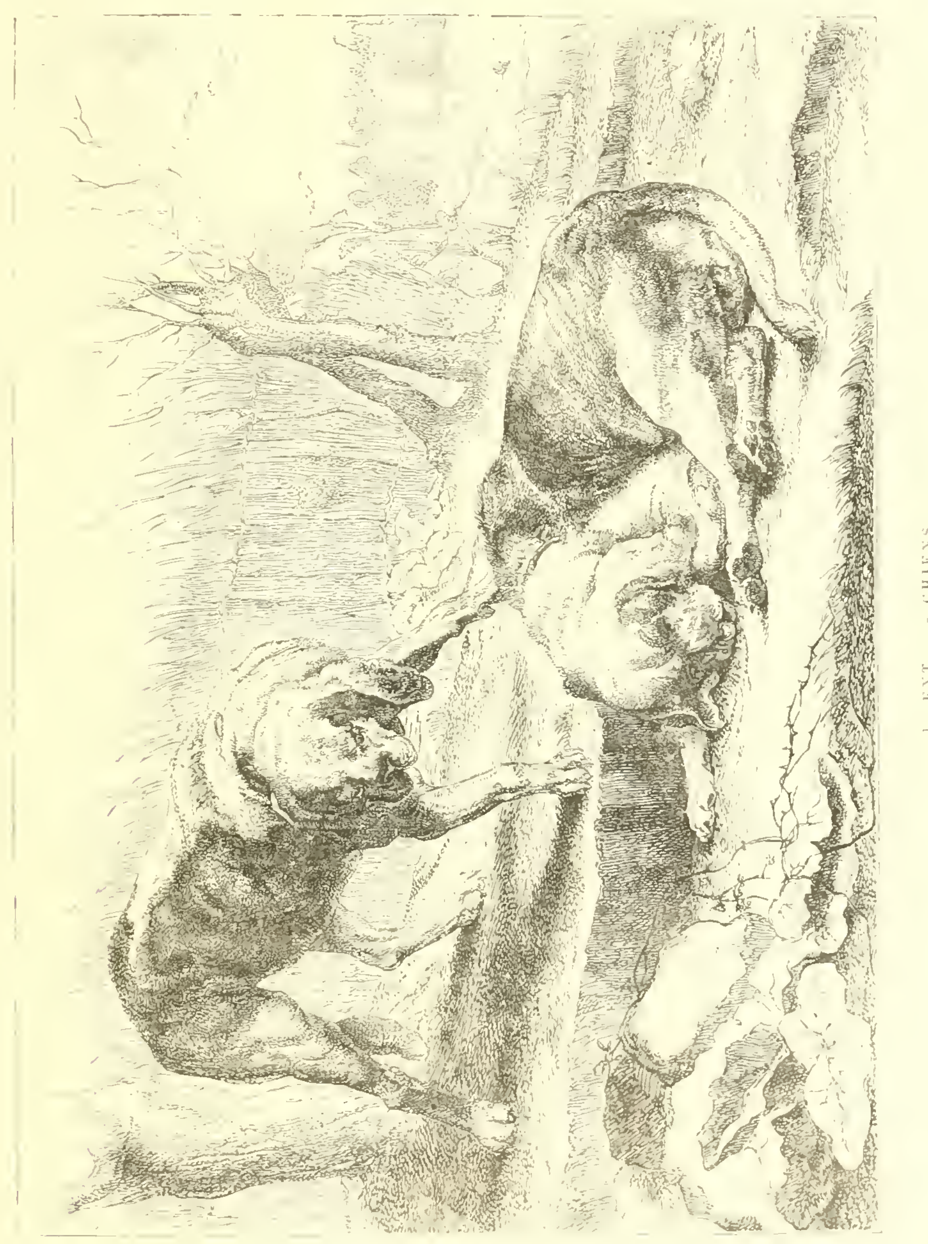
On voit combien dans tous les grands pays civilisés ce prestigieux peintre s'est répandu et s'impose. Parmi toutes les belles œuvres que possède aussi le musée de Madrid, on prend au hasard des souvenirs, et on se rappelle le *Portrait du peintre Ryckaert*, accoutré à l'orientale dans son riche manteau de satin rouge bordé de fourrures, les portraits de la *Comtesse d'Oxford*, de la *Marquise de Leganès*, du *Comte de Berg*, d'un *Musicien*, le *Baiser de Judas*, une des plus importantes pages d'histoire de l'œuvre.

En Angleterre, ce n'est pas la matière d'une longue notice, mais d'un livre tout entier que fournirait la description succincte d'une telle réserve de richesses : *Charles Ier et sa famille*, *Charles Ier et le sire de Saint-Anthony*, les *Fils du duc de Buckingham*, les *Poètes Carew et Filligrew*, la *Duchesse de Richmond*, etc., à Windsor ; *Marguerite Lemon* à Hampton Court ; entre autres à la *National Gallery*, le grand Charles Ier à cheval, magnifique harmonie en gris bleu et brun clair, avec quelques notes blanches ; on ne peut pas tout citer, ni même seulement les très belles choses. Et devrait encore noter des œuvres de grand prix à l'Ermitage, à Vienne, à Bruxelles.

Du moins il faudra, en terminant, revenir à Anvers où nous demeurerons sur la poignante impression de deux œuvres parfaites, deux de ces œuvres trempées au plus pur sentiment : le *Christ sur les genoux de la Vierge*, et le *Christ déposé de la Croix*. On a dit de ce dernier tableau à cause de certains détails de style ou de facture, tels que la robe jaune de Madeleine, qu'il était visiblement reflété de Rubens. Ah ! comme c'est autre chose, et comme une âme au moins aussi éloquente, mais d'une éloquence bien différente, à la fois plus simple et plus profondément troublée, s'épanche en ce geste de la pénitente désolée, ce geste si tendre, si respectueusement passionné et si fin !

Lorsque Van Dyck mourut presque au même moment que son maître Rubens, et tous deux laissant, au dire des chroniqueurs qui aiment le classement,

Jacob Jordaens en possession du titre de « premier peintre », l'école se trouva sans doute en grand deuil. Toutefois s'il ne restait guère qu'un très grand artiste (Téniers n'étant pas encore à son apogée, Brueghel de Velours et Brouwer



J. FYT. — CHIENS.

étant morts), ce n'étaient pas encore les peintres qui manquaient ; nous entendons les plus méritoires et les plus dignes d'attention. Était-il un seul d'entre eux qui fût de taille à renouveler l'école, et à la sauver d'une définitive décadence qui ne pouvait plus manquer d'arriver, même si les destinées du pays

n'eussent pas été de connaître bientôt les heures fatales? C'est ce qu'il nous reste à voir, procédant désormais plus rapidement, et pour cause.

Gaspard de Crayer (1582 à 1669) est, des contemporains de Rubens, de Van Dyck et de Jordaens, celui qui a laissé le plus grand nom dans les Flandres et l'œuvre la plus considérable. Pourtant, comment se fait-il que pas une de ces grandes toiles, qui décèlent un beau tempérament de peintre, un dessin ferme et non dépourvu d'allure, une couleur assez brillante, plutôt un peu rose, comme serait du Jordaens décoloré, ne laisse pas de profonds souvenirs ni ne cause de grandes émotions? C'est que sans être ni l'élève, ni le condisciple de Rubens, Crayer paraît avoir été vraiment hanté par le désir de rivaliser avec son grand contemporain mais sur le même terrain que lui, et sans avoir la finesse particulière, la sensibilité et l'éloquence innées de Van Dyck, ni la magistrale et générale sensualité de Jordaens.



J. FYT. — CHIEN GARDANT LE GIBIER.

Voyez au Louvre les deux tableaux que nous possédons, si vous ne pouvez étudier Crayer dans les Flandres où on le rencontre abondamment, et à chaque pas. Ni l'un ni l'autre ne paraît indispensable au musée, sinon historiquement. Peut-être même avez-vous passé cent fois à côté, sans les voir. L'*Extase de saint François* est une belle toile, bien ordonnée et de belle couleur. Comparez-la aux *Vendeurs chassés du Temple* de Jordaens ou à l'*Adoration des Mages* de Rubens. Le *Portrait équestre de Ferdinand d'Autriche* est une grande page de bonne allure et d'une tenue à faire honneur à une école ; rapprochez-le du portrait de *François de Moncade*, dont elle est voisine et dont elle a le format.

Cependant Crayer était doué de façon à occuper une place magnifique même auprès de l'impérieux et absorbant Pierre-Paul. Sa vie et quelques morceaux de

son œuvre le démontrent. La vaillance avec laquelle il peignait à quatre-vingt-cinq ans le *Martyre de saint Blaise* (musée de Gand) prouve un tempérament aussi extraordinaire que celui de ses rivaux.

D'autre part, il tenait encore plus directement que Rubens aux traditions du



BRUEGHEL DE VELOURS. — LE CHARIOT.

XVIe siècle, par son maître Michel Coxeye, fils de Raphaël Coxeye, et l'on retrouve un accent vraiment fort beau de ce que l'époque présenta de plus ferme et de plus brillant, dans deux œuvres, entre autres, que conserve le musée de Bruxelles. L'une est la *Vierge protectrice du Serment de l'Arbalète*, avec les magnifiques portraits, en grand costume, des doyens et jurés. L'autre est le *Christ mort sur les genoux de la Vierge*, avec un donateur beau comme un Antoine Moro et

plus riche encore, curieusement physionomique, superbement vêtu, la casaque toute brodée d'armoiries, passée par-dessus l'armure. Quel malheur que l'auteur de pareils morceaux, au lieu de demeurer en relations continues avec Rubens, n'ait pas été son ennemi et l'ennemi juré de son art, et ne se soit pas efforcé avec rage de prendre juste le contre-pied de ce que son théâtral et désinvolte confrère apportait !

Qui trouvons-nous encore? Cornélis de Vos (1585-1651) était l'ami de Van Dyck, et Rubens, suivant une légende, conseillait à ceux dont il n'avait pas le temps de faire le portrait de se faire peindre par lui; mais il n'a rien ni de Van Dyck, ni de Rubens. Les portraits d'Abraham Graphœus, à Anvers, et du peintre lui-même avec sa famille, à Bruxelles, le montrent comme un très bel artiste, consciencieux, sévère, de riche étoffe. Ce sont des morceaux qui constitueront toujours un régal pour ceux qui aiment la bonne peinture, et un tel homme est essentiellement estimable et utile. Toutefois, il n'apporte aucune façon nouvelle de voir et d'exprimer, de telle sorte qu'il demeure glorieux, mais au second rang.

On en peut dire autant de François Snyders (1579-1657) élève de Brueghel d'Enfer et de Van Balen, collaborateur de Rubens, et lui-même le Rubens des poissons, des chiens, des sangliers et de toutes victuailles. Encore un type de savant et abondant peintre flamand, plein de santé, ne se mettant point martel en tête, et se laissant peindre pour le plus grand plaisir de ceux qui ont des salles à manger luxueuses à décorer. Tout cela fait encore nombre dans l'histoire de la bonne peinture, mais qu'en dire de plus? Adrian Van Utrecht (Anvers 1609-1652), est moins connu et mériterait autant et peut-être plus de l'être; il est, un peu le Snyders de Jordaens; ils ont collaboré et ont les mêmes analogies de tempérament que les deux autres entre eux. Rien que le bel *Intérieur de cuisine* et le *Marchand de comestibles* (celui-ci en collaboration avec Jordaens) du musée de Bruxelles, valent plusieurs Snyders, et paraissent moins prolixes.

Jan Fyt (Anvers 1609-1661) est dans une certaine acception du mot bien plus artiste que ces peintres ; car il a vraiment trouvé une formule et une harmonie qui n'appartiennent qu'à lui. Seulement il ne demeure qu'un spécialiste, un fort beau peintre d'animaux, vivants ou morts, saisissants de rendu ou de mouvement, dans une belle harmonie brune, exécutés avec autant de savoir que de verve. Tout cela est bien à lui, très précieux, et compte pour quelque chose dans l'histoire de la peinture, plus que dans celle de l'art, car si les spécialistes font parfois notre joie et se montrent au moins des sages, il est parfois difficile de décider s'ils ont un cerveau.

Et la question se pose encore avec un autre peintre fort amusant et des plus estimables, car il eut d'ailleurs un répondant auquel on s'en peut rapporter, Rubens. Il s'agit de Brueghel de Velours (Bruxelles 1568-Anvers 1635) qui a trouvé

lui aussi une note qui ne rappelle personne, une note très mordante et très systématique et qui est par conséquent comme Fyt, non pas seulement un pur spécia-



POURBUS LE JEUNE. — HENRI IV.

liste, mais en même temps un artiste véritable. Celui-ci n'est pas ample et dramatique comme Fyt, mais menu, miniatural et fantaisiste : il n'est pas porté aux pâtes riches et rugueuses et au coloris brun et chaud, mais à la peinture émaillée et fine, à la couleur brillante et papillottante. Vraiment s'ils n'étaient pas si

nombreux, et par suite forcément d'une qualité parfois très inférieure, ses tableaux seraient un véritable régal : paradis terrestres avec mille animaux touchés avec autant d'esprit que de finesse, représentations des *Cinq sens* avec des entassements étonnants d'accessoires, batailles agencées, mouvementées comme la *Bataille d'Arbelles* du Louvre, scènes de mœurs curieuses et précises comme le *Marché* du musée de Dresde, volées de perroquets rouges, dans les arbres verts, sur le ciel bleu ; rien n'est plus divertissant quand cela est réussi, Rubens lui-même s'est amusé un jour (*Paradis terrestre* de La Haye) à lutter avec son ami de minutie et de fondu sur une toile commune ; oui tout cela est amusant, et si amusant même, bien que cela émane d'un incontestable artiste, que cela ne sort point, en somme de l'amusette.

Et maintenant, que nous restera-t-il, à part la catégorie, qui doit être examinée à part, des petits peintres de la vie réelle et du plus célèbre d'entre eux, Téniers, puis celle de quelques grands Flamands qui s'en vont peindre à l'étranger? Plus rien, sinon beaucoup de peintres de vrai talent sans doute, mais qui tout en faisant l'honneur de l'école en elle-même, ne sont pas toutefois ceux qui l'auraient, à eux seuls, mise au premier rang. Toutes ces œuvres suivent docilement les quelques maîtres qui ont porté les coups décisifs et remporté la victoire.

D'abord ce sont les élèves directs de Rubens qu'il faut nommer, car leur œuvre est souvent excellente, mais sans autres commentaires car elle ne présente que rarement une originalité. Les principaux sont Erasme Quellin (1607-1678), et son élève Wallerant Vaillant (1623-1677); Cossiers (1600-1671) élève aussi de Cornelis de Vos ; Abraham Van Diepenbeck (1596-1675, un tableau au Louvre) ; Cornelis Schut (1597-1655) ; Victor Wolfvoet (1612-1652) ; Gérard Douffet (1594-1660, excellent portraitiste) ; Luc Franchoys (1616-1681) ; Théodore Van Thulden (1606-1676, un décorateur tout à fait selon le goût de Rubens) ; Jean Van Hoecke (1611-1651) ; François Wouters (1612-1659) ; Juste d'Egmont (1601-1674, qui passe pour avoir été un des principaux collaborateurs pour la galerie de Médicis) ; Pieter Van Mol (1599-1650, une tête au Louvre) etc, etc.

Parmi les élèves de Van Dyck, Jean Rose, Pierre Thys, Remi Van Leemput, Jan Van Belcamp, Corneille de Nève ; Jan de Reyn (1610-1678) dont le musée de Bruxelles possède un si charmant portrait de femme que cela vaudrait la peine de rechercher ses œuvres, soit perdues dans des coins, soit se cachant sous l'attribution de Van Dyck ; enfin divers étrangers, qui indirectement peuvent se rattacher à l'école flamande par Van Dyck, par exemple le Suisse Mathieu Méryan (un beau portrait à la National Gallery), l'Allemand Peter Lely etc, etc.

Certains noms s'élèvent beaucoup au-dessus de cette moyenne sans atteindre l'éclat incomparé de Rubens, de Jordaens ou de Van Dyck. Ce sont ceux des

peintres qui, plus indépendants que leurs confrères qui restèrent attachés au sol de Flandre, allèrent porter la gloire flamande à l'étranger.

Nous en retiendrons trois, qui, par ordre d'ancienneté sont : Frans Pourbus le jeune (1569-1622), Juste Suttermans (1597-1681) et Philippe de Champaigne



PH. DE CHAMPAIGNE. — LA MÈRE AGNÈS ET SŒUR CATHERINE DE CHAMPAIGNE.

(Bruxelles 1602, Paris 1674). Des deux premiers nous parlerons moins longuement. Petit-fils du grand artiste que nous avons étudié, fils d'un portraitiste remarquable, Frans Pourbus le vieux, Pourbus le jeune a réussi plutôt dans le portrait : ceux d'Henri IV, de Marie de Médicis, et surtout celui de *Guillaume du Vair*, superbe de force et de dessin, sont au Louvre bien supérieurs à ses deux tableaux religieux.

C'est également un grand portraitiste que ce Suttermans, élève du précédent, et qui s'établit à la cour de Médicis. Il a laissé quantité de portraits en Italie, notamment celui de *Galilée* au musée de Florence. Rubens ainsi que Van Dyck demeurèrent avec lui en relations d'affection et d'estime.

Quant à Philippe de Champaigne, c'est un noble artiste, tout à fait à part, que nous nous sommes refusés à classer parmi les peintres français, et qu'il est maintenant un peu embarrassant d'étudier de la même façon que les peintres placés dans ce chapitre-ci, bien qu'il soit, par plus d'un côté de son œuvre, de la même famille qu'eux. On pourrait dire d'une façon générale que Champaigne appartient à la pensée française, mais que la peinture flamande le revendique.

Son éducation est incontestablement flamande; il naît à Bruxelles, étudie la peinture auprès de deux peintres peu connus, Bouillon et Michel Bourdeaux, et d'un troisième, connu, mais médiocre, ce Jacques Fouquières, le paysagiste que nous avons vu jouer de mauvais tours à Poussin. A dix-neuf ans, Champaigne vient en France et rencontre à Paris Poussin dont il devient l'ami et qui exerce sur lui une profonde influence. Il n'en faut pour preuve que certains de ses tableaux d'histoire ou de religion tels que la *Cène* du Louvre, qui n'est qu'un grand Poussin affadi, et mieux par son très beau portrait de lui-même qui au contraire tout en étant dans le style de Poussin serait digne de lui. Champaigne devient donc, par sa situation de peintre attitré à la cour d'Anne d'Autriche, puis par ses étroites relations avec Port-Royal, un peintre tout à fait français, imprégné de la netteté française, de cette réserve et de cette sobriété qui paraissent, il faut bien l'avouer, sèches et froides auprès de la blondeur charnelle des purs Flamands. Les portraits de Port-Royal, surtout ceux d'*Arnauld d'Andilly*, et d'un *Homme inconnu*, sont d'une austérité, d'un style, d'un feu moral tout à fait admirables. A cette pensée si pure, si française, et à cet art qui a fait et tenu un si beau vœu d'humilité, appartiennent encore le *Portrait de femme inconnue* (nº 1943 du Louvre) et les célèbres portraits dans une même composition de *La Mère Catherine-Agnès Arnauld et de Sœur Catherine de Sainte Suzanne, fille de Philippe de Champaigne*.

Tous ceux qui ont ressenti des douleurs humaines ou dont l'âme sait apprécier les beautés que la résignation répand sur les traces indélébiles des mortifications ou des épreuves, ont plus d'une fois et profondément rêvé devant le *Portrait de femme*. Presque âgée déjà, de bon rang ainsi que le prouve sa tenue, corsage de taffetas marron bordé de dentelle, voile noir posé sur des cheveux en bandeaux soignés, mais de ce soin qui est l'implacable antipode de la coquetterie, elle a beaucoup pensé et beaucoup souffert, comme le disent son teint pâle, ses yeux d'une mélancolie grise et atone comme certaines brumes des automnes les plus refroidis. Plus une étincelle n'animera ces yeux-là; un voile incolore a été rabattu entre eux et la vie, et les rares paroles que laisseraient passer ces lèvres décolorées,

seront proférées d'une voix lointaine comme le regard et pâle comme le visage.

On sait l'occasion touchante qui fit naître le portrait des deux religieuses :



PH. DE CHAMPAIGNE. — LE CHRIST MORT.

une guérison inespérée de Suzanne de Champaigne, grâce à la fervente intercession des prières de la mère Agnès. Mais la joie des couvents murés et des âmes renonciatrices est aussi calme que leur douleur, et elle s'en distingue

à peine par le même sourire. Champaigne fit cette peinture grise comme les murailles de cellule, rayonnantes en dedans, insondables comme l'affreuse et sublime paix des consciences de tout détachées. C'est un grand dommage, en vérité de voir une aussi belle peinture indifféremment placée au milieu de la cohue, et je la rêverais reléguée avec les deux ou trois portraits que je viens de nommer, dans une salle écartée, aux murs de pierre, dont l'absence de dorure



PH. DE CHAMPAIGNE. — SON PORTRAIT.

et de velours rouge écarterait les bruyants badauds, mais où cinquante personnes chaque année y viendraient évoquer le silence des ascétismes qui ne sont plus.

Par les portraits d'une fillette en satin blanc sur un fond rouge, du *Prévôt des marchands et des Échevins de Paris*, de *Mansart et Perrault*, enfin de *Jean-Antoine de Mesme* (salle La Caze), Champaigne nous ramène plus proche de la tradition flamande, tout en demeurant dans un goût de présentation très français.

Pour le voir vraiment et richement flamand, il faut sortir de France. Le musée de Bruxelles possède un *Saint Ambroise* et une suite de l'*Histoire de saint Benoît;* le musée de Rotterdam, un portrait en gris, de *Jean-Baptiste de*

Champaigne et Nicolas de Plattenburg, qui sont d'une toute autre façon, et dont la facture étonne par sa relative opulence.

L'*Histoire de saint Benoît* est surtout inattendue; le paysage généreux, les beaux noirs des frocs, la verve (un peu contenue pourtant) qui règne dans le traitement des accessoires, toutes ces choses sont d'un Champaigne dont nous n'avons point l'idée ici. C'est ainsi que l'on trouve dans l'œuvre même de ce grave maître, soit de quoi se consoler de ses renoncements terribles, soit de quoi les regretter un peu.

Il nous faut finir avec la grande peinture des Flamands du XVII[e] siècle.

D'autres bons peintres sont contemporains de Rubens, qui sans avoir passé directement par son atelier, ont avec lui plus d'un point de contact, ou méritent d'être mentionnés pour diverses œuvres ou qualités. Les principaux sont Abraham Janssens (1575-1632) et ses deux élèves Gérard Zegers (1591-1651, une *Adoration de saint François* au Louvre) et Théodore Rombouts (1597-1637); Sallaerts (1585-1647) François Franck le jeune (1581-1642), Adrien Van Nieulandt (1590-1652), Gilles Backereel (1572-1662) et maints autres, qui ne ressortent plus guère que de l'érudition pure.

Enfin il se trouve après les élèves immédiats de Rubens, une deuxième génération qui n'est point sans mérite et parmi laquelle on note les noms de Van Lint, Bœckhorst, Willeboirts, Pierre Thys, Théodore Boyermans à Anvers; Jacques Van Oost à Bruges, très imitateur des Bolonais, et dont nous avons un tableau important au Louvre, *saint Charles Borromée;* et surtout, à Bruxelles, Pierre Meert (1619-1669), dont le musée Royal possède une parfaite portraiture de *Quatre syndics de la corporation des Poissonniers*, et Pierre Franchoys (1606-1654) de qui le portrait du *Prieur de Tongerloo*, au musée de Lille, défend aussi la mémoire.

Mais tout cela en somme va s'affaiblissant ou devenant stationnaire, car le moment est venu où la peinture, en Flandre, n'est plus qu'une formule, une habileté spéciale. Et lorsque le vieux Jordaens aura disparu, depuis longtemps déjà l'épuisement, l'énervement et l'anémie, auront commencé leur œuvre. Il n'a donc pas été inexact de présenter après les temps de Van Eyck, de Memling et de Metsys, l'éblouissant XVII[e] siècle flamand comme l'âge d'or de la décadence.

CHAPITRE XI

Les Peintres de mœurs. — Téniers. — Brouwer. — Les légendes d'ivrognerie. — Gonzales Coques et les peintres de bonnes mœurs. — Les spécialistes : natures mortes, chasses, batailles, fleurs, etc. — Note sur la peinture flamande après le XVIIe siècle.

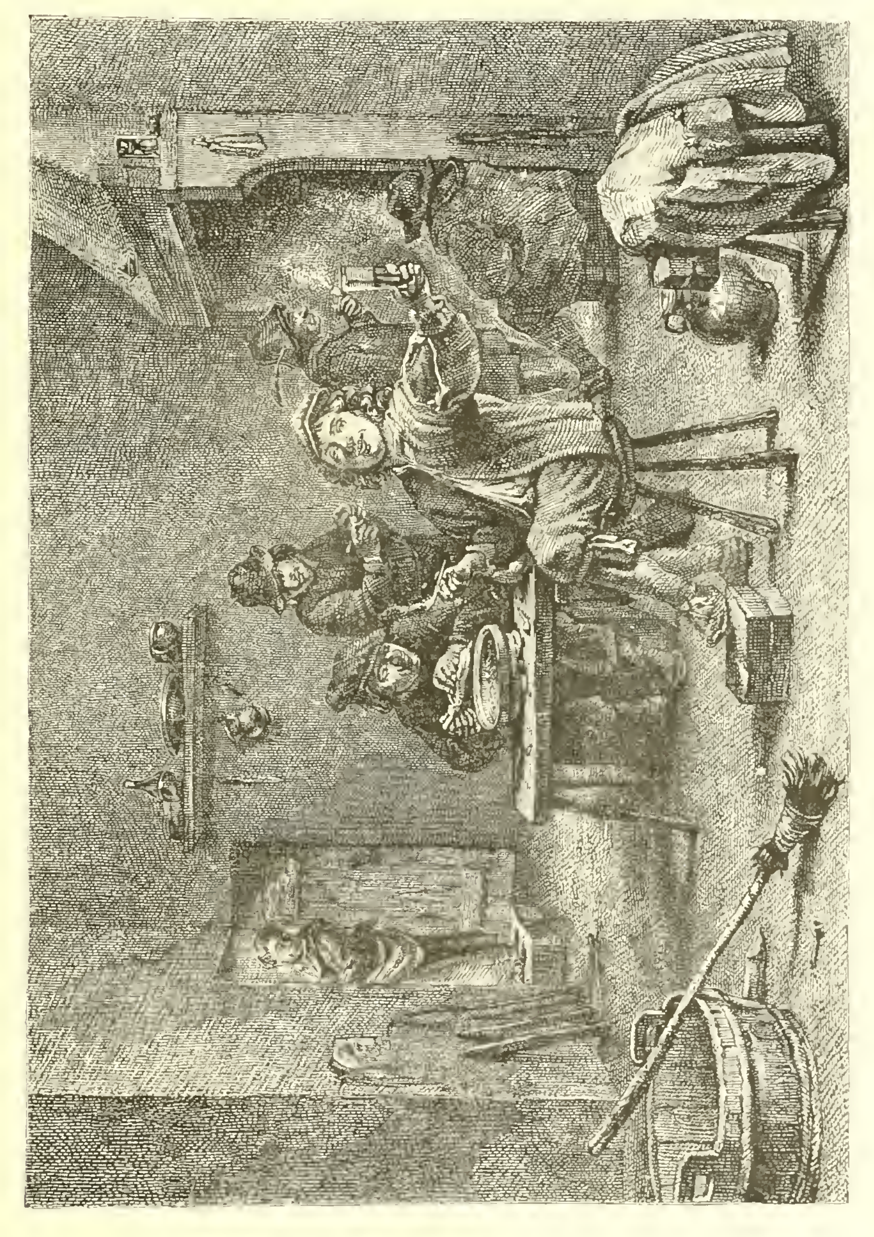
Que nous a présenté cet art flamand du XVIIe siècle dans son ensemble? Du faste et de la chair, des fêtes, des allégories, un esprit théâtral dans l'expression même de la piété ou de la douleur, et de l'apparat jusque dans le portrait, où cependant, par une grâce d'état, nous avons retrouvé plus souvent un peu de la simplicité et de la fermeté des vieux temps.

Mais de l'humanité? Assez peu, à tout prendre, ou tout au moins une humanité qui aime peu les façons modestes de s'exprimer, et recherche au contraire le mouvement et l'emphase. Le contraste a pu nous paraître d'autant plus saisissant entre cet art de cour et un art qui serait surtout de méditation intime et de retirement, que nous avons eu l'occasion d'étudier Rembrandt le plus au long que nous avons pu.

Existe-t-il toutefois un coin de la peinture flamande où ait persisté, où se soit réfugiée une façon plus simple de voir et de rendre les choses, au lieu de les amplifier suivant un parti pris de magnificence? En un mot est-il quelques peintres qui, dans cette quantité passée en revue, s'appliquent à donner un tableau de la vie, au lieu d'en faire un décor?

Jadis, nous avons vu les Primitifs nous montrer ces deux tendances, très distinctes, pourtant réunies dans leur œuvre. Dans l'agencement et le sentiment d'une scène, ils cherchaient visiblement à sortir de la réalité pure tout en y restant attachés par leur scrupuleuse observation des types. Si dans les palais qu'ils édifiaient en patients architectes, ils faisaient se dérouler des scènes célestes ou princières, ils s'amusaient à nous montrer la terre et le peuple dans

le lointain, par les arcades ou par les fenêtres. Un temps est venu où cela devait se séparer. Le XVIIe siècle, en Flandre, a véritablement donné le signal de la division définitive des genres. Les *spécialités*, qui n'étaient peut-être point une



TÉNIERS. — LES PHILOSOPHES BACHIQUES.

absolue innovation, mais qui du moins auparavant se dissimulaient davantage, s'étalèrent au grand jour et furent hautement encouragées. En Hollande, le même phénomène eut lieu, nous le verrons, mais avec des raisons différentes, et dans un esprit encore plus différent.

Quels sont donc les quelques peintres flamands qui, au XVIIe siècle, ont laissé

aux autres le grand spectacle et se sont contentés pour eux-mêmes de ce que l'on voyait naguère par les fenêtres? Ils sont relativement peu nombreux, quand on les compare aux Hollandais, et nous verrons bientôt quand nous allons en être à ceux-ci, que les Flamands ne pouvaient nous retenir beaucoup plus longtemps ni nous faire penser bien profondément. Anvers nous l'avons vu, fut une incomparable école de force et d'éclat, mais par la même raison elle favorisa le brillant et le superficiel, et les inocula jusque dans les genres les plus voisins de la réalité pure. C'est pourquoi on peut dire, avec une apparence de sévérité si on énonce cette proposition toute sèche, mais en toute justice si l'on pense une



TÉNIERS. — LE RÉMOULEUR.

minute aux Hollandais du même temps, que le XVIIe siècle flamand n'a pas produit un seul très grand peintre de mœurs.

Pas même Téniers, car c'est le nom qui se présente aussitôt à l'esprit pour protester. Téniers est assez richement pourvu d'autres mérites pour qu'on ne doive pas s'efforcer de lui contester celui qu'il détient assez indûment depuis un temps si long qu'une dépossession paraît chose à peu près impossible. Téniers n'est pas le plus grand peintre de mœurs flamand. Il faut dire tout de suite que Brouwer lui serait déjà de beaucoup supérieur, si l'on n'envisageait que cette époque. Mais si l'on embrasse l'ensemble des temps, on trouvera des expressions bien plus frappantes et bien plus vraies de l'étude des mœurs, de l'homme dans son milieu, saisi dans le va-et-vient ou dans la méditation de sa vie. Le *Portrait d'Arnolfini et sa femme*, le *Portrait de Martin Nieuwenhoven*, le *Peseur d'or et sa femme*, le *Massacre des Innocents* ou bien la *Bataille de Paysans*,

voilà quelques pages où Jan Van Eyck, Memling, Metsys, Brueghel se montrent



TENIERS. — LECTURE DIABOLIQUE.

les plus profonds et les plus parfaits peintres de mœurs dont puissent s'enor-

gueillir les Flandres. La *Kermesse* de Rubens est déjà une magnifique amplification de rhétorique sur un thème ancien, c'est le poème d'une race, dont les peintures de Brueghel sont l'histoire, de la main, il est vrai, d'un grand historien.

Téniers a vécu sur ce fond. Il l'a vulgarisé avec un esprit charmant, mais sans y rien ajouter, et en l'enjolivant plutôt. Il a retrouvé dans l'art ancien de son pays des sujets à succès, en ayant soin de les mettre à la portée des gens



TÉNIERS. — KERMESSE.

du monde. Hiérosme Bosch, en un seul fragment de ses caprices, a fourni la matière de toutes les *Tentations de saint Antoine*. Le vieux Brueghel, en une seule de ses peintures rustiques, a donné la volée aux myriades de paysans que l'on crut longtemps écloses du seul pinceau de Téniers. L'attention était alors moins éveillée sur les origines de l'art flamand. On prenait volontiers pour barbarie et l'on dédaignait comme telle la période de jeunesse et de naissante conscience ; d'autre part, on considérait comme l'épanouissement d'un art ce qui était son couchant, tant, il est vrai ce couchant était brillant.

Il est déjà enviable d'avoir été un homme de beaucoup d'esprit et de mer-

veilleuse habileté, de s'être beaucoup amusé en peignant et d'avoir beaucoup



TÉNIERS. — TENTATION DE SAINT ANTOINE.

amusé les autres, d'avoir tiré de sa propre nature une très jolie formule (quitte

à la répéter à satiété), pour l'appliquer au retapage de très vieilles histoires, enfin de sauver le manque d'invention et de conviction véritables par la touche la plus étincelante, la plus séduisante et la plus légère que l'on puisse imaginer. Voici qui est un Téniers plus ressemblant, moins flatté, il est vrai, que le Téniers grand peintre de mœurs. Nous ne disons pas que Téniers n'ait pas été un observateur des objets ; il faut les observer très bien pour les si bien peindre ; mais l'observation est un luxe, et notre peintre a été vraiment bien honnête de se



TÉNIERS. — L'ENFANT PRODIGUE.

l'offrir, quand il pouvait si aisément s'en passer. Parcourez les campagnes flamandes ; les costumes ont changé, mais le type des races ne s'altère guère à la si brève distance d'une couple de siècles. Vous verrez de grands et beaux gaillards, des femmes solides et diaphanes en même temps ; vous verrez aussi des êtres gris et unis, guère plus dégrossis que le bloc de charbon ou la motte de terre. Vous aurez encore le ravissement de rencontrer la Vierge au front bombé, à l'œil clair, à la lèvre roulée qui semble avoir descendu paisiblement d'un cadre de Memling pour nous rappeler que pas plus que les laideurs humaines, les humaines beautés ne changent sous les apparences de mode, vite dissipées pour l'esprit généralisateur. Vous rencontrerez dans la rue ou à travers le

pays la répétition bourgeoise des anciens grands personnages, à la fière

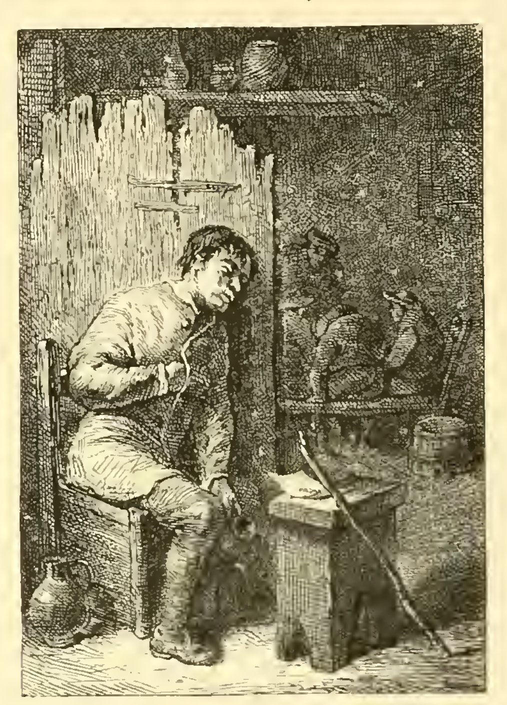


ADRIAN BROUWER. — LE JOUEUR DE VIOLON.

stature, au regard hardi, au front carré, au menton volontaire, nobles sans titres et héros sans occasions, et cette apparition ne vous fait que trop vivement

souvenir que l'âge du parapluie a depuis longtemps succédé à l'âge de l'épée. Mais nulle part vous n'apercevrez la systématique assemblée de macaques de Téniers. L'on conçoit assez aisément que Louis XIV, qui était fort connaisseur en hommes, n'ait vu en eux que des « magots ». Toutefois comme le roi n'était pas aussi bon connaisseur en peinture, il poussait la critique trop loin. Nous ne nierons pas que les paysans de Téniers soient des magots, mais nous demanderons qu'on ne les décroche pas, car ils sont souvent délicieux.

Un très bon Téniers, c'est-à-dire pas un de ces Téniers de commerce, une de ces faibles répétitions ou même de ces évidents pastiches qui infestent les



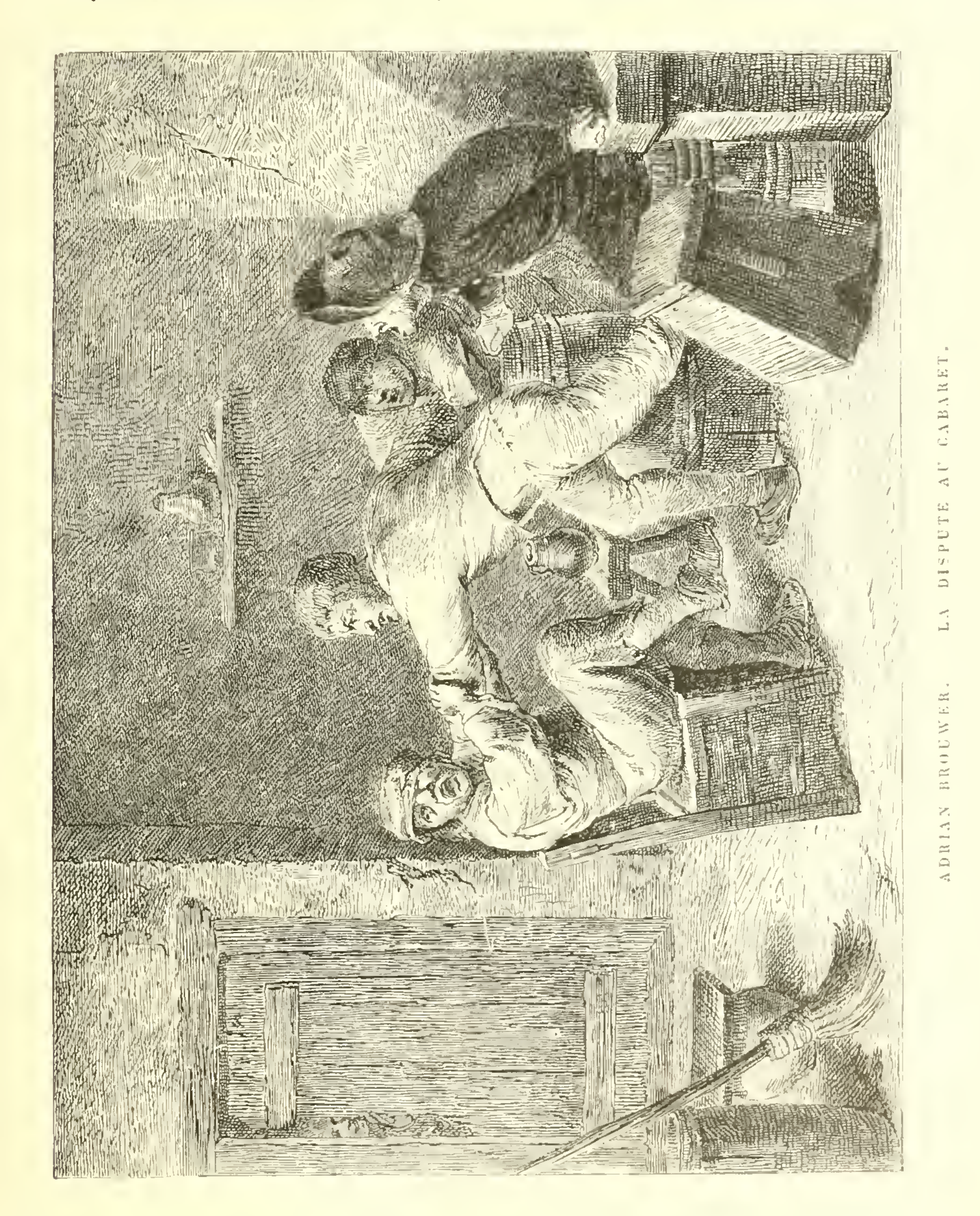
ADRIAN BROUWER. — DORMEUR.

musées, un très bon Téniers comme la *Chasse au Héron* du Louvre, ou la *Tentation de saint Antoine* du musée de Bruxelles, ou encore la *Kermesse flamande* (n° 465) du même musée, voilà des fêtes pour ceux qui aiment la bonne peinture, spirituellement touchée, et qui semble pétrie de pâtes d'ambres multicolores.

Cette *Chasse au héron*, d'une harmonie grise si fine, d'une si large composition, avec ses oiseaux qui sont dignes des meilleurs moments de Jan Fyt, son paysage que Rubens ne refuserait pas de signer, ses chasseurs si justes de mouvement, si bien à leur action, c'est un tableau excellent. On l'a placé du côté sacrifié de la galerie et le public le néglige volontiers pour les toiles où pour lui réside le seul Téniers qu'il connaisse, celles où l'on bourre des pipes et où l'on expulse sans effort et sans cérémonies la boisson non assimilée. Mais

ce serait la toile qui nous mettrait au contraire sur la trace du vrai Téniers, du peintre très distingué, grand seigneur, sceptique, et fort indifférent dans le fond mais non pas à la bonne matière de peinture.

C'est par cette finesse de matière qu'un tableautin de lui, même lorsqu'il est né-



ADRIAN BROUWER. — LA DISPUTE AU CABARET.

gligemment barbouillé du bout du pinceau, et peint par cœur, se sauve encore : mais ce ne sont point là des choses dont il faille faire trop de cas ; le rire des badauds a plus fait pour leur célébrité qu'un art véritable, et il est bon de faire un grand choix dans cette profusion. Lorsqu'on tombe en revanche sur des toiles comme

celles que nous avons citées, ou encore comme la grande *Kermesse* de Munich, autrement dit la *Foire de l'Impruneta*, ou bien comme le fin et un peu archaïque



ADRIAN BROUWER. — BUVEURS.

tableau des *Œuvres de la Miséricorde*, du Louvre, ou encore, à Dresde, comme tel petit tableau gris délicieux, le *Corps de garde*, je crois, c'est un régal bien plus grand que celui du comique assez médiocre en somme et fort à fleur de

scène qui a tant fait pour la réputation universelle du peintre. Comment ! étant infiniment moins philosophe que le grand Jan Steen qui va bientôt être étudié, étant même plat et superficiel à côté de lui, il est malgré cela, ou à cause de cela,



CRAESBEEK. — SON ATELIER.

beaucoup plus populaire. Il est vrai qu'on le voit infiniment plus abondant et qu'il n'est rien de tel que de produire. De Téniers vraiment *comiques*, c'est-à-dire d'un comique observé, humain, profond, nous n'en connaissons guère, mais nous en connaissons en revanche quelques-uns de fort *drôles*, et de tous le plus, l'étonnant *Charlatan* ou *Dentiste* (n° 1080) du musée de Dresde.

Au reste, chacun peut choisir suivant son humeur dans le vaste « assortiment » qu'a laissé le peintre, de *Kermesses* et d'*Intérieurs de cabarets*, de *Corps de garde* et de *Tentations de saint Antoine*, saint Antoine tenté seulement par les sorciers septuagénaires et les animaux bizarres, ou encore par la même troupe, renforcée de la jeune et dangereuse créature élégante et burlesque qui se rencontre entre autres dans le tableau de Bruxelles. *Enfants prodigues* ou *Cinq sens*, et jusqu'aux toiles moins heureuses où, comme dans la série de la *Gérusalemme liberata* du musée de Madrid, il s'est essayé à l'histoire ou à la grande fantaisie, c'est toujours la même absence de toute humanité véritable et la même merveilleuse

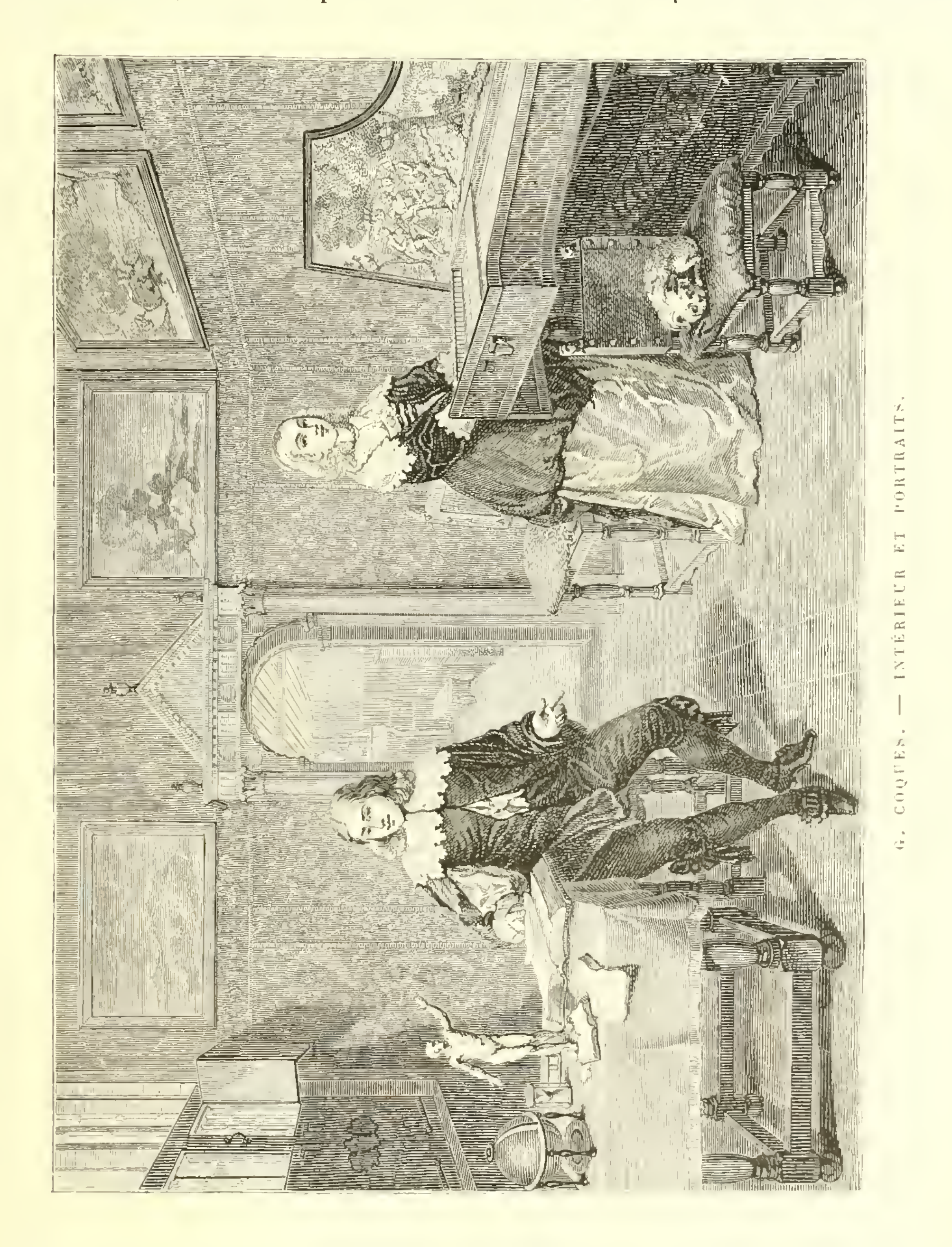


F. DUCHATEL. — CAVALIER.

habileté de touche qui font qu'on ne peut l'appeler vraiment un *peintre de mœurs* que par une indulgence des mots, tandis qu'un pot, une pipe, un gai papillottement de taches claires, dans un paysage preste, le font incontestablement un peintre tout court.

Ses compatriotes, en raison de ce mérite, toujours rare en somme, ne lui ont pas gardé rancune de les avoir représentés sous des couleurs assez caricaturales auprès de leurs oppresseurs et d'avoir ainsi fait sa fortune par cette courtisanerie inconsciente ou non. Téniers, en effet, né en 1610, d'un père qui lui apprit à peindre et à qui en récompense, on attribue aisément les plus médiocres tableaux de son fils, arriva bientôt à la plus brillante situation en cour, après qu'il eût été reçu maître en 1633. Il fut nommé peintre particulier de l'archiduc

Léopold-Guillaume d'Autriche, gouverneur des Pays-Bas, et en même temps son chambellan et conservateur de sa galerie. Aussi avait-il quitté Anvers et s'était-il fixé à Bruxelles, dès 1650, pour exercer ces fonctions qui lui furent continuées



G. COQUES. — INTÉRIEUR ET PORTRAITS.

sous le gouvernement de Don Juan d'Autriche. En 1637, il avait épousé la fille de Jan Brueghel de Velours, et plus tard devenu veuf, il se maria avec Isabelle de Fren, fille du secrétaire du Conseil de Brabant. En résumé une vie très longue (Téniers meurt en 1690) brillante et heureuse,

dont il faut retrancher toutes les légendes plus ou moins romanesques et généralement absurdes dont les historiens du siècle dernier avaient affublé les peintres des Pays-Bas. Il doit être noté également que Téniers alimenta de modèles les manufactures de tapisseries de Bruxelles, mais qu'il ne se donna point la peine de chercher une idée de vrai décor, se bornant, en ces cartons trop célèbres, à agrandir assez platement ses kermesses ordinaires. Ce n'est point là, encore une fois, que Téniers saurait être admiré. Quand on voit sa remarquable *Kermesse* du Musée de Bruxelles, si harmonieuse et si forte, avec un paysage superbe, et toute la partie de gauche peinte dans une demi-teinte chaude et vigoureuse, ou encore notre belle *Chasse au Héron*, l'on ne peut s'empêcher de penser que s'il avait cinquante fois moins produit et seulement des toiles de



VAN DER MEULEN. — BATAILLE.

cette valeur, on aurait à le faire connaître encore, au lieu de regretter qu'il soit un peu trop connu, et non pas par ses vrais et meilleurs côtés.

Adrian Brouwer (1606-1638) est amené ici tout naturellement par l'histoire et non pour faire un contraste. Ses tableaux sont infiniment moins nombreux, et pour cause. Ils sont plus précieux et plus profondément observés que ceux de Téniers ; aussi est-il encore à présent beaucoup moins célèbre.

Brouwer tient à la fois à la Flandre et à la Hollande, par sa carrière, son éducation et son tempérament. Il est l'intermédiaire entre les deux écoles et nous servirait d'excellente transition pour passer de la superficielle aisance flamande à l'observation plus serrée et plus humaine des peintres de mœurs hollandais.

Ce n'est pas le Louvre qui pourrait nous révéler la valeur considérable de ce peintre que, chacun de son côté, Rembrandt et Rubens aimèrent et dont ils possédaient de nombreuses œuvres. Si M. La Caze n'avait pas existé et collec-

tionné, nous en serions réduits à admirer Brouwer de confiance, car nos collec-



VAN DER MEULEN. — COMBAT DE CAVALERIE.

tions proprement dites ne montrent qu'un seul tableau de lui, et non des plus caractéristiques. Ceux de la salle La Caze, surtout l'*Opération* et l'*Homme taillant*

sa plume, permettent d'apprécier un physionomiste saisissant, un metteur en scène habile et dégagé, enfin des qualités de souplesse extrême dans le dessin ou dans le modelé. Le *Fumeur* qui faisait partie d'une représentation humoristique des « Cinq Sens » et dont on retrouve un panneau correspondant, le *Buveur*, au musée de Francfort, est encore une gaie et brillante étude. Mais qui pourrait nous faire connaître, si nous n'allions pas le voir à Munich, à Dresde où il est en abondance, à Berlin où il n'a pourtant que trois tableaux, et même à Bruxelles, où il n'a que deux peintures, l'artiste merveilleux de gaîté, d'entrain, ayant un sens extraordinaire du mouvement, une observation infiniment plus juste que celle de Téniers, bien qu'elle ait une tournure beaucoup plus caricaturale, enfin une couleur tellement légère et transparente qu'un



SNAYERS. — BATAILLE.

Brouwer entre vingt tableaux quels qu'ils soient, brille toujours dans un musée comme un bijou rare? En vérité la plupart de ses tableaux à Munich et à Dresde semblent peints avec des pierres précieuses broyées. Et la vivacité de cette touche pourtant si harmonieuse et si fondue, et le tact surprenant que le peintre apporte dans les scènes les plus risquées, sauvent par cette beauté de matière et cet esprit si malin, des thèmes qui seraient parfaitement ignobles sous un pinceau de second ordre.

Faut-il rattacher Brouwer à l'histoire flamande ou bien à l'histoire hollandaise ? Le donner à la Flandre, c'est lui faire un riche cadeau, contre lequel la Hollande a tout droit de protester. Il est né à Audenarde sans doute (vers 1605) et il a vécu et est mort à Anvers (1638) ; mais de 1628 à 1631 il vécut à Haarlem et y fut élève de Frans Hals, ce qui constitue pour l'école hollandaise une vraie prise de possession.

Il est entendu d'avance, et nous aurons plus d'une occasion bientôt de constater cette invariable loi, que tous les peintres des Pays-Bas qui ont peint des

buveurs ont été de parfaits ivrognes. C'est l'histoire qui le dit et l'on sait qu'il n'y a qu'à s'incliner devant ce qui est imprimé. D'ailleurs il n'y a pas de meilleures conditions pour faire des chefs-d'œuvre que de passer la nuit à boire

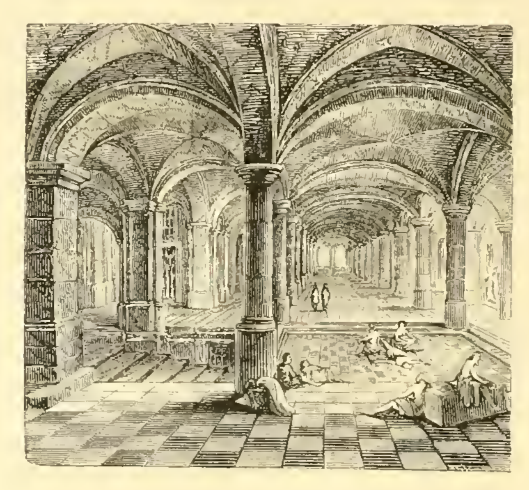


PAUL BRIL. — LA CHASSE AUX CANARDS.

et le jour à être malade, de voir les êtres à travers une vapeur confuse, et d'avoir la main tremblante, le cerveau abruti, pendant que l'on peint. Ce sont là des vérités tellement évidentes que l'on ne s'étonne pas d'avoir vu successive-

ment les historiens et les critiques accepter tous ces racontars, et avec un parfait sentiment de l'art, un respect et une reconnaissance envers ceux qui leur procurent des joies, ne pas supposer que l'on puisse bien peindre des brutes sans en être soi-même une parfaite.

Dépouillée de ce roman d'ivrognerie, la biographie de Brouwer se réduit à peu de détails : son apprentissage chez Frans Hals, son inscription à la gilde d'Anvers, et aussi à la société de rhétorique, son amitié avec Craesbeek, enfin l'admiration et l'amitié de Rubens, de qui les goûts et la vie, comme nous l'avons vu, ne supposaient guère la familiarité avec un vulgaire humeur de piot. Il est heureux pour Téniers qu'il ait eu des fonctions à la cour, sans quoi



STEENWICK. — INTÉRIEUR.

il n'aurait pas été à l'abri des mêmes légendes ; ce n'est pas à dire, d'ailleurs, que la manie du romanesque ne se soit pas attaquée aussi à lui.

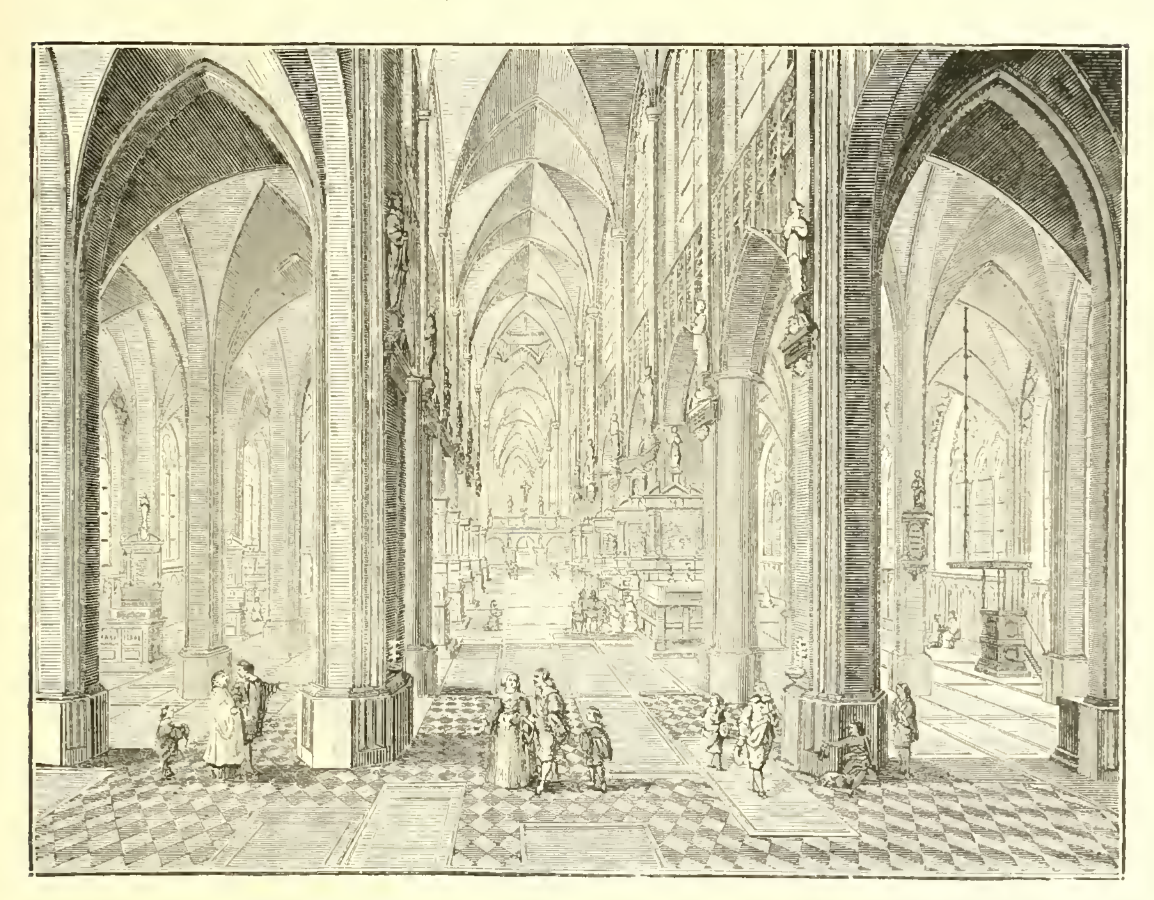
L'œuvre de Brouwer demeure, et il n'y a pas besoin de lui rien demander de plus. Elle va du tableau le plus parfait d'exécution à la pochade enlevée avec une prestesse d'exécution admirable, comme certain petit *Homme rouge* du musée de Dresde, et deux paysages du musée de Berlin, faits avec aussi peu de chose que possible, attestant une finesse de vision et une sensibilité toutes modernes.

Nous avons nommé Craesbeek (1605-1655) ami et compagnon de Brouwer, et bon peintre comme le prouve le tableau du Louvre, intitulé sans que ce titre soit bien justifié par la pose même des différents personnages, *Craesbeek peignant un portrait* ; mais Craesbeek est moins fin et plus vague que son grand ami.

Parmi les peintres de mœurs que l'on peut rattacher à cette catégorie, c'est-à-dire celle des peintres de scènes populaires, il y a lieu de citer David Ryckaert, troisième du nom, dans le sillage de Téniers (1612-1661), Pierre de Bloot, Ferdinand Van Apshoven ; enfin Gillis Van Tilborch (1625-1678), qui peignit aussi des intérieurs plus riches, ainsi qu'en témoigne un joli petit tableau du musée

de Rotterdam, tableau de conversation montrant un peintre spirituel, léger, qui a le sentiment de l'atmosphère, mais manque un peu de mordant.

Il y a aussi les peintres qui ont plus spécialement travaillé pour les gens distingués, tels que Christophe Van der Lammen, Jérome Janssen, et surtout Gonzales Coques (1618-1684). Ceux-là nous ont conservé de petits tableaux de mœurs élégantes, réunions de gens bien habillés et vivant dans des milieux cossus.



NEEFS. — INTÉRIEUR D'EGLISE.

Ces tableaux sont agréablement touchés, ne déplaisent point à voir, mais comme l'excellence en ce genre sera atteinte par certains Hollandais, nous ne pouvons guère noter dans cette catégorie de tableaux que ceux de Gonzales Coques.

Celui-ci vaut bien quelques lignes à part. Il a été souvent baptisé un Van Dyck en réduction, un Van Dyck de poche, etc. De fait, il a certainement beaucoup admiré son compatriote et lui a emprunté en même temps que son souci des élégances, une tonalité générale assez voisine des harmonies préférées du grand portraitiste. Il a aussi et bien à lui beaucoup d'esprit dans l'arrangement de ses petites réunions de famille, et j'imagine que chacun de ses modèles dut se

trouver satisfait d'être si bien *tiré*, présenté d'une façon si avantageuse, tout en demeurant respectueuse de la hiérarchie familiale, et en même temps de se voir dans son attitude la plus naturelle ou dans son occupation favorite. Gonzales Coques, qui n'a rien d'espagnol en dépit de son nom ainsi enrichi, avait épousé la fille de David Ryckaert. Le Louvre possède de lui un très joli tableau de famille, qui sans être aussi curieux que certains d'Angleterre ou d'Allemagne, fait aimer sa touche délicate, sa couleur riche et sobre, et cette preuve d'esprit la plus grande que puisse montrer un ouvrage d'art : la modestie.



HUYSMANS. — PAYSAGE.

Nous en aurons fini avec les principaux peintres de mœurs quand nous aurons mentionné Charles Emmanuel Biset (1633-1682), dont le musée de Bruxelles possède un tableau vraiment de premier ordre : Les *Membres de la confrérie de Saint-Sébastien* (archers) d'*Anvers*; Denis Van Alsloot (1625), peintre de défilés de corporations. François Du Châtel (*Inauguration solennelle du roi Charles III d'Espagne*, musée de Gand, et *Cavalcade de la Toison d'or*, Bruxelles, sous le nom de Tilborch) pourrait être également rangé parmi les meilleurs portraitistes grâce à ses deux petites filles en blanc et rouge, du musée de Bruxelles. Les œuvres de ces peintres sont devenues rares ; elles ont été sans doute débaptisées ; d'ailleurs elles ne nous apprendraient maintenant rien de plus que celles des grands peintres étudiés plus haut.

D'un moindre enseignement encore seraient des détails circonstanciés sur les œuvres des « spécialistes » dont l'école fourmille encore, et qui sont bonnes surtout à considérer comme vanités de cabinets ou curiosités de musées, ou enfin comme intéressants documents d'histoire locale.

Il y eut les bataillistes, avec en tête Frans Van der Meulen (Bruxelles 1632-Anvers 1690), qui devint le peintre des batailles françaises, agréable à Louis XIV et bien vu de Le Brun, mais demeura par son éducation et son talent, un très bon peintre flamand ; puis Jan Snellinck (1549-1638), Sébastien Vranex (1573-1647), Pierre Snayers (1592-1667), Corneille de Waël, Pierre Meulener, Corneille de Waël, etc...

Il y eut les paysagistes, dont il ne reste plus grand'chose à dire, après Brueghel, Rubens, Téniers, Brouwer, et même Brueghel de Velours. Toutefois après avoir mentionné parmi les premiers paysagistes purs Paul Bril (1554-1626) et son

frère Matheus, tous deux commençant leur carrière à Anvers et la finissant à Rome, on ne saurait omettre les noms de Govaerts d'Anvers, Adrien Stalbemt, Pierre Gysels, Boudewyns et son collaborateur Pierre Bout, Jean Wildens, Lucas Von Uden, Louis de Vadder, Jacques d'Arthois, Jan Siberechts et surtout un des derniers venus, Cornelis Huysmans de Malines (1648-1727) qui fut un peintre dramatique, mouvementé, au coloris chaud, romantique deux cents ans avant nos propres romantiques, qui eurent avec lui plus d'une affinité.

Il y eut les marinistes parmi lesquels Adam Willaerts et André Van Eertveldt; les peintres d'architecture et d'intérieurs d'églises tels que Peeter Neefs élève du vieux Hollandais Steenwick (1578-1656), et Guillaume Van Ehenberg; les animaliers et les nature-mortistes, dont on ne peut guère citer, après Snyders, Adrian Van Utrecht et Fyt, que J.-B. Boel (1624-1688) et Pierre Boel (1620-1677) représentés au Musée d'Anvers, Paul de Vos et le trop minutieux Jan Van Es; enfin les fleuristes tels que Georges Hoefnagels, le jésuite Daniel Seghers, et Jan Van Kessel; leurs fleurs sentent plus le vernis que le pollen.

Tous ces peintres et bien d'autres encore firent très consciencieusement de bons tableaux de consommation. Mais nous ne pouvons guère nous intéresser à leurs efforts, car voici les bons ouvriers et les rêveurs de la Hollande qui, bien plus que les Flamands du même temps, vont nous faire sentir nos propres pulsations dans leur peinture et nous passionner pour leurs intérieurs, leurs paysages, comme si nous y avions vécu et si nous nous y étions égarés, leurs femmes, leurs mères et leurs amis, comme s'ils avaient été les nôtres[1].

(1) On remarquera que ce chapitre et que le précédent ne vont pas plus loin que l'entrée du XVIIIe siècle au plus; on verra aussi que pour la partie suivante, nous procédons de même avec l'art hollandais. C'est que la peinture dans ces pays, ainsi que nous l'avons expliqué plus haut, si elle ne s'arrêta pas au XVIIIe siècle, fut du moins en pleine décadence, et que par conséquent il n'y a aucun intérêt artistique à l'étudier au même titre et de la même façon qu'aux grandes époques. Quant au XIXe siècle, il est impossible de juger d'une façon aussi précise son évolution, d'autant plus qu'elle n'est point encore close, et que des hommes qui ont joué un rôle important sont encore vivants.

Toutefois, il faut résumer en quelques lignes et à l'aide de quelques noms la période sur le seuil de laquelle nous nous sommes arrêtés.

Au XVIIIe siècle la Flandre était épuisée, commercialement et artistiquement. On ne trouve guère à citer comme peintres offrant quelque intérêt, que Pierre Verhaegen (1728-1811), Balthazar Van den Bosche (1681-1715), puis de nombreux peintres de batailles presque tous imitateurs de Wouwerman et enfin parmi les paysagistes le très sec et insipide Balthazar Ommeganck.

Le XIXe siècle vit deux mouvements semblables à ceux que nous avons constaté chez nous : une réaction classique analogue à celle que David commanda, et une pseudo-bataille de classiques et de romantiques. Guillaume Herreyns d'Anvers (1743-1827) essaya de lutter contre le mouvement classique en cherchant à conserver les traditions nationales. Navez fut le plus célèbre élève de David, lorsque celui-ci se fut réfugié à Bruxelles.

Le mouvement romantique eut pour principaux représentants Louis Gallait, De Biefve, Madou, Leys, etc, et parmi les excentriques Antoine Wierz.

En somme, parmi les peintres vraiment originaux de Belgique au XIXe siècle (en ne comptant pas bien entendu ceux qui sont encore sur la brèche) il n'y a guère à mentionner que les paysagistes Van Moer, de Knyff, Boulenger; les peintres de mœurs, F. de Braekeler, Ch. de Groux, Joseph Stevens, etc., etc., Ce résumé est un peu exclusif, mais pour tous les autres le classement est encore si incertain!

CHAPITRE XII

La grande époque Hollandaise. — Faut-il chercher une méthode? ou une promenade? — Esquisse d'une physiologie du Hollandais. — Les grands portraitistes. — Frans Hals. — L'école de Haarlem. Les élèves de Rembrandt.

Voici un immense domaine qui maintenant s'ouvre à nous : immense en variété, en profondeur et en simplicité. Voici une école éternellement vivante dont la principale manifestation a duré à peine un siècle, mais a été tellement dense, tellement étendue et tellement rayonnante, que l'on n'aura jamais fini de l'étudier à fond. Voici, enfin, une multitude de peintres répartis en cinq ou six grandes villes, et sur la moyenne de vrai talent desquels se détachent quinze ou vingt grands hommes. Ces hommes sont en même temps des énigmes et d'admirables livres, largement ouverts, où l'humanité pourra toujours se lire elle-même dans un langage riche et parfait.

Comment pourrions-nous prétendre donner en quelques pages, même après avoir déterminé les origines de cette école et étudié le plus impérieux et le plus troublant de ses maîtres, une idée à peu près complète de cet ensemble ? Une telle prétention ne serait-elle pas une folie, et faut-il songer à autre chose qu'à prendre le plus de plaisir possible dans le voyage qu'on veut entreprendre, en se disant que vouloir voir tout est se condamner à ne rien voir? Si l'on a résolu de faire le voyage en penseur, on sera toujours sûr d'en tirer un profit extrême, à quelque moment qu'on le commence, qu'on l'interrompe, qu'on le reprenne. Si on veut le faire en touriste, la lorgnette à la main, les pieds guêtrés, et l'avidité de noter sur son calepin jusqu'à la moindre curiosité, on ne rapportera chez soi qu'une nomenclature aussi froide et inexpressive qu'elle pourra être complète, et, comme dans les contes de fées, les écus que l'on croira avoir rapportés seront trouvés changés, dans le tiroir, en feuilles sèches.

D'autre part, quelle méthode adopter pour tâcher de classer un peu les sensa-

tions multiples que l'on éprouvera à parcourir ainsi la Hollande, fût-ce à toutes petites journées et à très lentes dégustations? Est-il même possible d'établir une méthode rigoureuse, et si cela est possible, est-ce même nécessaire? Cela vaut la peine d'être examiné.

A la rigueur, il n'est pas impossible de tracer cette méthode, et on a même le choix entre deux systèmes excellents, dont on peut tirer un parti très profitable. On l'a fait déjà, et l'on arrivera à faire mieux encore. Les uns ont pris la



MIEREVELT. — PORTRAIT.

classification la plus simple, celle qui est tirée du premier aspect d'un tableau, c'est-à-dire tout purement de la chose représentée. C'était là une classification que l'art même du XVIIe siècle rendait possible, mais que l'on n'aurait pu adopter qu'assez exceptionnellement pour les temps précédents, puisque à part quelques peintres plus exclusivement portraitistes, il n'y avait guère, à proprement parler, de spécialistes dans le sens très étroit du mot : d'hommes se bornant à peindre uniquement des paysages et d'autres des intérieurs, certains des scènes de piété, certains des scènes profanes, enfin tels des natures mortes, et rien que des natures mortes, et encore dans ce domaine des partages très rigoureux, des préférences absolument fidèles : ici le gibier à plume, là le gibier à poil, ici les fleurs, et là les poissons. Lorsque Jan Van Eyck dans le *Portrait d'Arnolfini* montrait quatre pommes sur le rebord d'une fenêtre, des orfèvreries au mur, des costumes très étudiés, un caniche aux pieds de ses maîtres, il était à la fois excellent peintre de

natures mortes, de portraits, d'intérieurs, d'animaux, etc. Lorsqu'il passait ensuite à la *Vierge au donateur Roslin*, le voilà peintre de piété, d'architectures, et de paysage. Le règne des spécialistes ne commença décidément à s'affirmer qu'au XVIIe siècle; et c'est alors que des fractions de peintres purent, et parfois de la manière la plus brillante, affirmer dans le détail une individualité que les artistes anciens s'efforçaient de témoigner dans les ensembles.

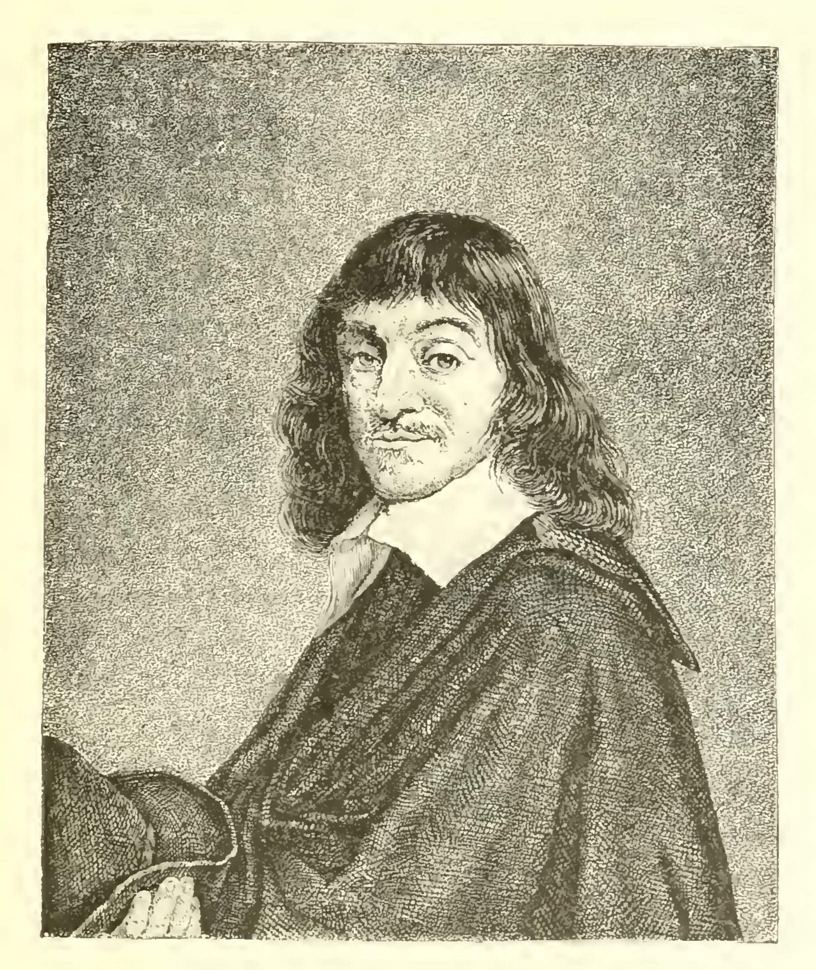
Le XVIIe siècle hollandais est non seulement une époque d'indépendance, d'affranchissement, de superbe essor d'un peuple prenant conscience de lui-même. C'est aussi une époque commerciale, et cet esprit commercial dut s'étendre jusqu'à la peinture. L'on constate très nettement ces effets lorsqu'on visite les musées de Hollande : on y voit très bien, même dans l'œuvre de certains artistes des plus importants, les choses faites simplement pour la vente, pour le commerce, et celles que le peintre fit pour son propre plaisir ou celui de véritables connaisseurs.

Toutefois dans cette « spécialisation » des genres il ne faudrait pas non plus voir seulement et toujours une marque de l'esprit mercantile. C'est aussi une caractéristique de l'art et du sentiment modernes, de s'abstraire assez volontiers dans des détails particuliers que l'esprit choisit à son gré, cherchant à mettre tout son univers dans un coin de pays ou dans un visage. Aussi vit-on alors de très grandes âmes modernes comme celles de Ruysdael, d'Hobbema, se suffire avec un motif de terre préféré, d'autres comme Vermeer, Pieter de Hooch, Jan Steen, mettre qui un sentiment pénétrant, qui une philosophie profonde dans une scène en apparence sans portée générale. Quant à Rembrandt, nous avons vu que tantôt des compositions complètes, mais aussi tantôt l'étude, ou mieux l'évocation, d'une seule figure, lui convinrent aussi bien pour remuer un vaste flux et reflux de pensées.

Après ce que nous venons de dire, on voit tout de suite combien serait factice et injuste l'ordre que nous pourrions emprunter aux genres, pris d'une façon générale. Cela aurait pour inconvénient de mettre sur le même pied les spécialistes de commerce et les spécialistes de sentiment. Cela peut être un moyen mnémotechnique assez commode pour un catalogue ou pour un précis sommaire ; mais rappelons-nous que nous cherchons dans l'art que nous étudions, autant le plaisir que l'enseignement. Or prendre simplement les peintres d'intérieurs après les peintres d'histoire, faire se succéder les marinistes aux paysagistes proprement dits et les fleuristes aux nature-mortistes, apporterait vraiment trop de monotonie à notre revue et contribuerait à faire croire que les uns existent autant que les autres.

Une autre méthode est celle qui séduirait davantage ceux qu'intéresse la technique : ce serait de prendre les peintres par écoles, sans se soucier des objets auxquels ils s'adonnèrent de préférence.

Il n'est pas impossible de distinguer ces grandes écoles; mais cette étude est encore très obscure par points, elle est très délicate toujours et très sujette à controverses. A quoi bon nous surcharger de discussions lorsque nous aurons déjà si peu de place pour les indications essentielles? Toutefois nous ne nous ferons pas faute, quand l'occasion s'en présentera, de dire par quelles essences se distingue l'école de Haarlem de celle d'Amsterdam, et celles-ci des écoles de Delft



FRANS HALS. — PORTRAIT DE DESCARTES.

ou de Leyde. Nous comprendrons mieux d'ailleurs les différences en voyant les plus grands représentants de ces ruches magnifiques.

Mais, encore une fois, l'étude de la peinture hollandaise au XVII[e] siècle doit être une promenade.

Une promenade délicieuse, une lente flânerie, où l'on déguste à la fois de l'humanité, de l'art et du grand air, et pour laquelle il n'y a point de règles ni d'itinéraires obligés, sinon ceux que la méthode instinctive de notre esprit nous

induit à adopter. Lorsque nous arrivons dans un pays inconnu pour nous, ce que nous cherchons tout d'abord, c'est un visage humain, un groupe d'êtres, semblables à nous ou différents, nous ne savons pas encore, espérant des ressemblances qui seront des présomptions de sympathies, redoutant des différences profondes qui pourraient se traduire par des hostilités. Aussi, si nous rencontrons dès l'abord ces habitants souhaités, les étudions-nous avant toute autre chose, et ce n'est qu'en second lieu que nous voulons nous rendre compte à loisir, du pays où ils vivent, de la terre et du ciel, du climat et de la manière dont il agira sur nos nerfs, sur notre santé, sur notre esprit. Alors le pays nous expliquera encore plus profondément les hommes que nos propres remarques auraient pu faire, et nous serons seulement après ces nouveaux éclaircissements à même d'entrer dans l'intimité de ces hommes, de les voir chez eux, de vivre de leur vie, d'aspirer le parfum exhalé des existences défuntes, et de retrouver l'humanité d'à présent, la nôtre propre, dans celles qui dorment sous le linceul de deux cents à trois cents années...

Rembrandt seul ne nous a pas pu donner tout cela ; il nous a donné autre chose, étant en dehors de son temps et de la société même où il vivait. Tout en incarnant la plus haute expression de l'art du Nord, il échappait à certaines particularités de la vie qui étaient de son temps, pour s'élever dans les généralités de la pensée, qui sont de tous les temps.

Toutefois, même chez lui, nous avons eu l'occasion d'étudier certains traits de ses modèles, et de nous demander dans quelles circonstances ils avaient puisé ce qui nous frappait en eux. Au moment où Rembrandt travaillait, et en même temps que lui, presque tous les grands peintres de la Hollande, car c'est sur un demi-siècle que se trouve condensé le plus fort et le plus éloquent de toute l'école, à ce moment, disons-nous, le pays goûtait la fierté de l'indépendance, le plaisir de la vie qu'il venait enfin de se conquérir. La domination espagnole avait été définitivement repoussée : les *Gueux* étaient enfin devenus leurs propres maîtres.

Nous sommes donc en présence d'hommes libres. C'est le premier trait de leur physionomie, et ils ont tout le calme et tout l'orgueil qu'une pareille liberté peut donner. De plus, on comprend sans peine qu'ils seront amenés autant par leur propre prédisposition et tempérament que par ces circonstances mêmes, à rejeter tout ce que leurs maîtres d'hier leur imposaient. Ils seront protestants, républicains, et par conséquent l'austérité, les principes d'une religion froide et unie, la simplicité dans les mœurs donneront aussitôt à l'art un tout autre accent que celui d'autrefois, et que celui que les Flandres conservent. Dans Rembrandt même, qui a une prédilection pour les sujets religieux, on remarquera que c'est le côté biblique, philosophique même, pourrait-on dire, qui l'attire, et non le côté pompeux et opulent comme dans Rubens et les autres



FRANS HALS. — BANQUET DES ARCHERS DE SAINT-ADRIEN.

Flamands. L'art religieux est donc sinon absolument supprimé, du moins très réduit et plus encore transformé. En revanche l'art *civique* prendra une grande extension; ces citoyens affranchis aimeront à conserver le souvenir de leurs réunions, de leurs cérémonies, des dignités qu'ils s'y confèrent, des banquets qui les rassemblent solennellement. Et nous serions déjà naturellement amenés ici à parler de Frans Hals, qui va d'ailleurs se présenter un des premiers, si nous n'avions pas d'autres traits à noter encore.

Si la simplicité est dans les mœurs, et, relativement, dans les costumes, qui, tout en admettant quelque coquetterie pour la femme, sont généralement noirs et unis pour l'homme, avec le rehaut de quelque écharpe éclatante ou de quelque broderie les jours de cérémonie, d'autre part nous ne sommes pas en présence d'une société pauvre. Il s'en faut de beaucoup. La Compagnie des Indes vient d'être fondée (1602). La République accroît sa fortune par une suite d'opérations heureuses, de coups hardis tels que la capture des galions espagnols. Ces hommes auront donc l'assurance, la mine tranquille, hardie et brillante que donne la richesse, et ce sera un autre trait physionomique qui apparaîtra non moins vif que les autres dans toutes les images. La carrure et la confiance vermeille, le regard pénétrant, assuré, loyal sans doute, mais d'une loyauté savante d'hommes d'affaires, voilà le trait commun à tous les portraits d'hommes en belles situations, magistrats, riches bourgeois, notables commerçants, etc. Dans le peuple, la prospérité ne laisse pas d'être partagée, tout au moins dans des occasions déterminées; il y a de fréquents sujets de ripailles, outre les antiques kermesses; on célèbre la *Fête du prince*, comme l'ont vu Jan Steen et bien d'autres, par de copieuses mangeries et buveries. On nous montrera tout cela.

D'ailleurs le Hollandais, et c'est ici un trait de race, et non plus un trait d'époque, est bon vivant et décidément sensuel. Mais sensuel d'une façon paisible, qui n'appartient qu'à lui. Il apporte là sa particulière sécurité; il fait de cela une vertu domestique, quand ce n'est pas quelque calme mais énorme gourmandise de fruit défendu. Le brave Steen nous montrera l'aspect enflammé de ces galanteries; d'autres s'ingénieront à en retenir les côtés relevés et distingués; d'autres encore le côté patriarcal qui devient d'une beauté calme, loin d'être dépourvue de noblesse. La richesse jointe à cette conjugalité dont on s'enorgueillit, et l'on a raison, car c'est une grande force de cette société, amène le luxe dans les intérieurs, un luxe qui a aussi son accent à part, qui est solide et reluisant; qui, par l'importation de l'art extrême-oriental, fera grand cas de la beauté et du raffinement de la matière, tout en tenant aussi, par esprit de race, aux qualités pratiques de force et de durée. Ce peuple est très amoureux de ce qu'il possède, ayant su l'acquérir, et il met à le conserver dans le meilleur état une ardeur qui se traduit par une parfaite propreté (la propreté

n'est-elle pas la forme instinctive et la meilleure affirmation du respect? Aussi l'art nous retracera la netteté de ces panneaux vernis, de ces gaies faïences, de ces maisons qui semblent sorties d'un écrin. Mais n'anticipons point ici; ces détails ressortent d'un autre ordre d'idées, à examiner plus loin, en étudiant



FRANS HALS ET SA FEMME.

plus spécialement le pays; ces vertus étant une conséquence du sol, plus même que des événements

Est-ce tout? Pas précisément. On pourrait croire, en effet, s'il n'y avait que cela, que l'on va se trouver en présence de tableaux d'un bonheur sans mélange, de gens qui se mirent dans leur richesse et s'engraissent dans leur quiétude bien gagnée. Mais de même que les Hollandais ont à lutter incessamment contre la mer pour conserver jusqu'à leur propre sol, de même, une fois la victoire remportée, ils auront encore beaucoup à faire pour maintenir les libertés acquises.

A l'intérieur comme à l'extérieur, ils auront de grandes guerres à soutenir, et c'est ce qui leur donnera cet air bouillonnant, délibéré, hardi, qui ne jure point du tout avec leur calme naturel, mais le relève et lui donne ce bel accent de vie et de hardiesse qui se remarque notamment dans les grandes peintures de Frans Hals. Et voici la seconde fois déjà que l'occasion nous serait offerte de profiter d'une transition toute naturelle, de ces considérations générales à l'étude de ce maître.

Il nous faut auparavant finir notre portrait. L'habitude des affaires et la réussite dans les aventures, l'esprit pratique par conséquent, et aussi le tour calme et méditatif de cet esprit observateur et calculateur, lui ont donné une certaine causticité très particulière. N'allez pas vous méprendre et croire que ce soient là des gens lourds et épais, parce qu'ils sont posés, tranquilles et satisfaits. Le Hollandais est un des peuples les plus moqueurs qui soient, moqueur à froid, moqueur impitoyable, ayant tout à fait le sens du comique. Aussi, son art, si on veut bien le remarquer, est essentiellement gai. Rembrandt lui-même a eu ses railleries qui étaient terribles. Mais la Hollande a donné à l'art pictural une forme qu'il n'a pour ainsi dire revêtue nulle part, du moins aussi parfaite. Il y a un grand comique qui est aussi profond par les couleurs, les mouvements, les attitudes, les situations, que notre Molière l'est par les mots et les scènes dramatiques, et cet homme, c'est Steen. Et à côté de lui il y aura encore des hommes d'une gaîté charmante, qui n'en auront pas l'air, qui prépareront et masqueront leurs effets, de telle sorte qu'ils se produiront après coup, et avec beaucoup plus de sûreté et d'intensité. Mais cette gaîté a tant de formes! Elle ira de cette abondance steenesque à l'imperceptible ironie d'un petit peintre de conversations du bon ton ; elle aura aussi la verve bruyante et magnifique de Hals, que voilà encore revenu. De toute façon, ce qu'il faut remarquer, c'est que cette gaîté hollandaise est infiniment plus profonde et frappe plus juste que la pantomime flamande dont nous n'avons pu nous empêcher de constater le superficiel.

Tout est-il dit? Si cela était, nous aurions tracé là le portrait de purs matérialistes, de gens pratiques et terre à terre, d'habiles conquérants sur place, et ce ne serait peut-être point assez pour leur mériter toutes les sympathies. Pour ne point le dire longuement, nous n'en devrons pas moins insister sur un dernier trait, et ce sera la flamme qui animera cette matière. Le Hollandais est aussi singulièrement ouvert aux choses de l'esprit, il va fort loin dans la hardiesse des conceptions, et quand il a bien réfléchi, il ne s'effraie d'aucune conséquence. Aussi, chez lui, de grands philosophes, de grands savants se sont trouvés à l'aise pour penser mieux que partout ailleurs (nous en savons quelque chose : ce n'est pas à Paris que Frans Hals a fait le portrait de Descartes). Il y a de grandes entreprises commerciales, de fortes associations civiques, mais aussi de puissantes universités. Les chaires de Leyde n'ont pas moins d'importance que

le port d'Amsterdam. Quand il meuble son esprit, le Hollandais le veut aussi bien meublé que sa maison. Ainsi la science vient achever le tableau, lui donner encore une tenue plus belle, et les grands capitaines, les marins intrépides, les



THOMAS DE KEIJSER. — ASSEMBLÉE DES BOURGEOIS.

bourgeois belliqueux, voisinent avec les docteurs très habiles, ou simplement les pères de famille exemplaires.

Le répertoire est immense; les portraitistes sont nombreux; ceux que l'on connaît le plus ne sont pas toujours les plus admirables, et dans les salles d'Amsterdam plus d'une image simplement étiquetée « École hollandaise », arrête longuement par la facture non moins que par le caractère. Comment faire

un choix? Chaque hôtel de ville, chaque hôpital, chaque asile ou béguignage possède un ou plusieurs tableaux de corporations, de régents, de bienfaiteurs. Tout cela est fort beau, raconte la race jusqu'au moindre détail, révèle une excellente pratique de peinture. Il faut pourtant, par quelques noms et quelques exemples, montrer comment cet art atteint son plus haut degré de souplesse et d'éclat.

On voit s'accentuer la tendance, après la manière hautaine et imperturbable, d'ailleurs si superbe d'Antonio Moro, vers une peinture plus intime, plus familière ou plus humaine. Cela ne se dégage pas d'ailleurs sans peine ni sans temps.



THOMAS DE KEIJSER. — PORTRAIT D'HOMME.

Les successeurs immédiats d'Antonio Moro, c'est-à-dire Aert Pietersen (1550-1612), Cornelis Ketel (1548-1616), Michiel van Mierevelt (1567-1641), son élève Paulus Moreelse (1571-1638), Jan Van Ravesteyn (1573(?)-1657) n'ont point encore atteint l'extraordinaire intensité de vie que l'on admirera chez Hals et chez Rembrandt. Mais il y a de bien belles pages dans leur œuvre, et aussi dans celle d'artistes encore antérieurs ou à peine connus. C'est ainsi que l'on voit avec autant d'étonnement que de plaisir un véritable ancêtre de Frans Hals en Dirck Barentsz (1534-1592) de qui le musée d'Amsterdam a deux tableaux de portraits : *Réunion de gardes civiques* et les *Mangeurs de Chabot*, vraiment remarquables d'aisance et de relief physionomique. Il est vrai de dire que Barentsz a été longtemps à l'école de Titien. Les *Six syndics de la Halle aux draps d'Amsterdam* d'Aert Pietersen, datés 1599, et la *Leçon d'anatomie du Dr Egbertsz*, dont

nous avons déjà parlé (datée 1603), sont des peintures qui nous pourraient arrêter longuement si la matière n'était pas si vaste. Mais il faut les recommander à ceux qui visiteront le musée d'Amsterdam. On ne saurait trop dire combien d'excellents peintres préparent l'avènement de ceux qui arrivent au suprême renom.



VAN DER HELST. — PORTRAITS.

Mierevelt est fils d'un orfèvre de Delft; il étudie à Utrecht, et revenu à Delft, il se crée une grande réputation, grâce aux innombrables portraits qu'il exécute, tous pourtant d'un soin parfait, d'une propreté scrupuleuse. Il n'y a pas d'autre terme. Ces portraitistes étaient vraiment alors des photographes extraordinaires, et même quand ils se distinguent, comme Mierevelt, Ravesteyn ou Moreelse, seulement par des qualités précieuses mais non géniales : la netteté, la conscience, la fidélité d'observation, et un métier très exercé, on ne peut qu'admirer leur précision, leur sûreté de main ; c'étaient des ouvriers parfaits. Les nombreuses images qu'ils ont laissées et dans lesquelles rien ne saurait être

critiqué tant au point de vue du costume que de la physionomie, forment un recueil où l'on peut puiser toujours avec intérêt, car il est d'une grande variété, et avec sympathie, car tout y est fort, sincère et sain.

Il faut encore citer particulièrement des portraitistes vigoureux et précis comme Teunissen (vers le milieu du XVIe siècle), Cornelis Van der Voort (1576-1624) et Joris Van Schooten. Ce dernier est surtout très inattendu et très saisissant. C'est une surprise et un grand plaisir d'art de voir au musée de Leyde ses tableaux de gardes civiques. Par leur couleur puissante, leur modelé et leur dessin énergiques et fiers, ils lui font une personnalité très indépendante, et il ne ressemble ni à Frans Hals, ni à Rembrandt. Il ne semble pas s'être beaucoup éloigné de Leyde (il y est né en 1587, y a fait ses études de peinture et y est mort en 1651), mais il a si peu de rapports avec l'école minutieuse, léchée et froide de cette ville, qu'il doit avoir vécu très à part, du moins artistiquement. C'est pour cela qu'il est fort peu connu, et il mériterait de l'être très bien.

De même Nicolas Elias, ou plus exactement Claes Eliasz Pickenoy, né à Amsterdam en 1590 et mort entre 1650 et 1656, devrait être fort célèbre, même au milieu de cette abondance d'excellents portraitistes, alors qu'a survécu la célébrité de certains très médiocres peintres de genre. C'est pourtant de date assez récente que l'on commence à savoir qu'il y a de lui, au musée d'Amsterdam, des portraits et des tableaux de corporations bien plus beaux, bien plus virils et plus richement peints que ceux de son élève Van der Helst, qui a conservé pour lui toute la réputation. Le *Banquet de gardes civiques du capitaine Jacob Backer*, la *Compagnie du capitaine Matthijs Willems Ræhorst*, le magnifique *Portrait de Martin Ray* vous regardant en face, et bien joyeusement levant son verre, voilà entre autres des peintures que l'on n'a sans doute négligées qu'à cause d'une abondance de biens. Soyez assurés qu'une étude très complète, très détaillée, abondamment illustrée, du portrait en Hollande pendant toute cette période qui est à cheval sur le XVIe et le XVIIe siècle, serait d'un haut intérêt d'histoire, d'humanité et d'art, et qu'elle révélerait quantité de choses aussi peu connues qu'elles sont dignes de l'être.

Ce ne sont pas les notes originales qui y manqueraient, ni les tempéraments vraiment curieux et primesautiers. Voici encore deux artistes qui se présentent entre autres, et dont les œuvres sont aussi intéressantes que possibles à rencontrer. Le premier est Werner Van Valckert, un peintre et graveur né, on pense, à Amsterdam, et on ne sait guère en quelle année de la fin du XVIe siècle. Il y a des tableaux de lui datés de 1625, 1627, etc. ; en 1635 il peignait sur faïence dans les ateliers de Delft. Or, parmi les tableaux de régents, etc., que conserve de lui le musée d'Amsterdam, les cinq tableaux, réalistes entre tous, de la vie à l'*Hospice des Enfants abandonnés* sont parmi les peintures du temps demeurées les plus étranges et les plus vivantes, en même temps qu'elles arrêtent

par une couleur, une interprétation du mouvement et de l'expression qui ne ressemblent en rien à ces sortes de compositions officielles, où règne toujours, même chez les plus habiles, un peu de convention. L'entrée des enfants, l'enre-



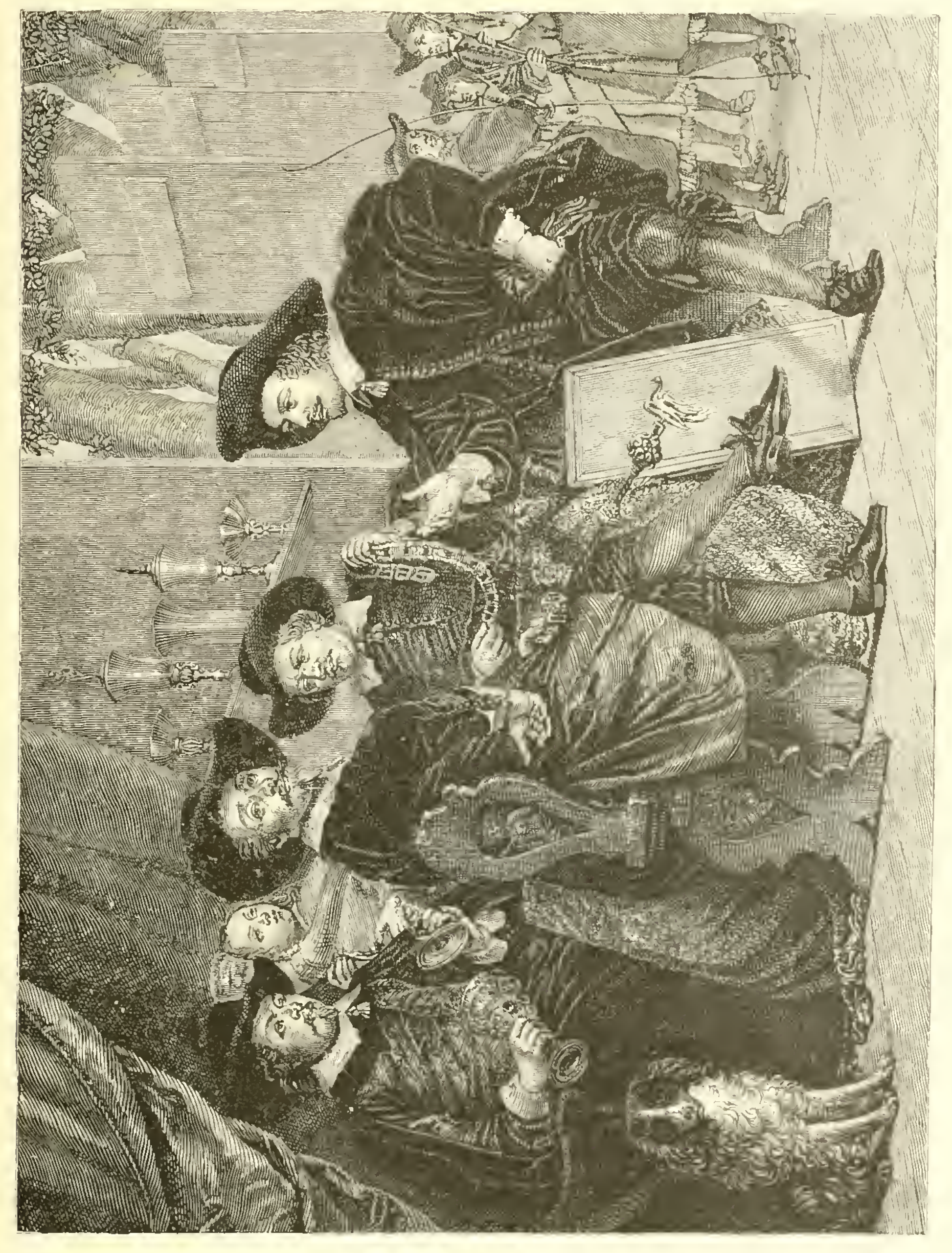
VAN DER HELST. — LE BANQUET DE LA GARDE CIVIQUE.

gistrement des pauvres, les distributions de pain, d'argent, d'habits, la visite des pauvres, vraiment tout cela avec, par surcroît, un très beau métier que nous n'avons plus malheureusement de notre temps, c'est notre peinture naturaliste près de deux cent cinquante ans avant la lettre.

Le second curieux personnage est tout à fait différent, et beaucoup hésiteraient à le classer parmi les portraitistes ; on aimerait mieux le considérer sans doute comme un peintre d'allégorie, ou de genre, ou de genre allégorique, peu importe. Pourtant, ce sont les portraits qui sont bien le prétexte et la cause de ses œuvres. Il est un peu plus connu chez nous, tout au moins de nom, parce que notre musée possède de lui une œuvre qui attire par sa bizarrerie et son côté amusant autant qu'un peu énigmatique. C'est Adriaen Pietersz Van de Venne, dont il n'est personne qui n'ait remarqué au Louvre la petite peinture, *Fête donnée à l'occasion d'une trêve*. Il est charmant, ce petit tableau avec son mélange de dames, de seigneurs, de musiciens, d'accessoires, de figures allégoriques ; c'est un papillotement de couleurs, de petites figures spirituellement exécutées, de toutes sortes de détails amusants et recherchés. Bien que Van de Venne soit bien complètement un homme du XVIIe siècle, étant né (à Delft) en 1589 et n'étant mort (à la Haye) qu'en 1661, c'est une peinture qui a conservé tout l'accent spécial au XVIe. L'allure de ses petites figures, la manière dont les costumes et les accessoires sont touchés, l'idée même des compositions, tout cela paraît presque un anachronisme, à moins que les dimensions restreintes de ces menus ouvrages ne trompent un peu sur leur caractère. Quoiqu'il en soit c'est une note tout à fait à part que ces allégories parfois très compliquées, comme la *Pêche aux âmes* du musée d'Amsterdam, allégorie des négociations avec les Espagnols pendant la trêve de douze ans. Ce sont en même temps, et surtout, des prétextes à nombreux portraits, pour lesquels Van de Venne paraît avoir été très recherché. Enfin, il y a aussi de pures réunions de portraits, mais très agréablement groupés et mis en scène : les princes d'Orange, le roi de Bohême, etc., parcourant à cheval la campagne, allant à la chasse, visitant des kermesses, etc. Bref, ces peintures, qui n'ont pas une grande portée philosophique ou physionomique, sont du moins de fort drôles de petits bijoux.

Enfin, avant d'arriver, forcés que nous y sommes par la chronologie, au grand portraitiste de Haarlem, il y a lieu encore de signaler, plutôt pour s'en débarrasser, Gérard Honthorst (1590-1656), qui a vraiment tous les défauts d'italianisme qui furent le propre de l'école d'Utrecht ; il ne mérite guère le semblant de célébrité qu'il a conservé. On le cite généralement parmi les peintres remarquables de la période de transition entre le pur XVIe siècle et l'époque glorieuse de Rembrandt et des autres. Mais ses scènes de genre plus ou moins caravalesques ne montrent guère que des grimaces lourdes, exagérées, sans le moindre mérite physionomique. Si nous l'avons mentionné ici, c'est que, du moins comme peintre de portraits, il a beaucoup plus de sobriété et de tenue, ainsi qu'en témoignent les portraits princiers du musée d'Amsterdam : Frédéric, Henri, Guillaume II d'Orange, etc. C'est de la peinture nette, franche, fluide, pas très harmonieuse peut-être, mais claire et bien venue. On peut encore citer Cornelis

Janson Van Ceulen (1590-1665), un peintre de portraits correct et de peu de caractère; enfin Wybrandt de Geest (1590-1659), qui épousa la belle-sœur de



VAN DE RHELST. — LES CHEFS DE LA CONFRÉRIE DE SAINT-SÉBASTIEN.

Rembrandt, et peignit de grands portraits d'une bonne tenue, mais sans rien qui rappelle Rembrandt lui-même.

Dans tout ce que nous venons de résumer, règnent l'attention, le soin, la force, la paix du métier, la crânerie au besoin. Mais toutes ces honorables, et même fort riches qualités auraient-elles suffi à jeter sur l'art hollandais une incompa-

rable gloire, si un homme n'était pas venu, et n'avait mis dans le portrait une profondeur de philosophie, un mystère d'exécution sans précédent, et si un autre n'avait jeté sur la perfection même du métier acquis et préparé par de longues générations d'ouvriers éminents, le prestige éclatant d'une folle joie de peindre? Le premier, nous le connaissons, ou du moins nous avons essayé de le connaître, c'est Rembrandt. Le second c'est Frans Hals.

Comme l'effet produit par les peintures de Frans Hals est fort vif, et tout de première impression, il se peut faire qu'on l'aime ou qu'on ne l'aime pas, mais il surprend toujours et il ne laisse jamais indifférent. Allons tout droit à Haarlem. Ce n'est que là qu'il est possible de le connaître, et ce n'est qu'après l'y avoir vu qu'on a le droit de le juger. Si l'on fondait en effet une opinion sur ce que nous possédons de lui au Louvre, c'est-à-dire le médiocre et usé *Portrait de la famille Beresteyn*, les deux autres portraits, supérieurs toutefois, et même la *Bohémienne* et le *Portrait de Descartes* qui sont du moins deux beaux morceaux, cette opinion serait forcément fausse. On ne connaîtrait de Hals, ni la couleur, ni la facture, ni la verve, rien enfin. Nous sommes donc à Haarlem, et voici, dans la salle où nous venons d'entrer, des yeux vifs qui nous regardent, des bouches qui s'ouvrent pour nous parler, ou pour proférer des éclats de rire sonores. Cela sent la vie, ici! Une vie bruyante et gaie de jours de fêtes, de jours de revues, où les têtes se montent, où l'on se redresse sous l'uniforme, où l'on se donne beaucoup de mouvement et où l'on mérite vraiment de bien boire après avoir noblement paradé. Mais quel cliquetis de verres et de fourchettes ici, et quels toasts! et quelles cordiales plaisanteries jetées par dessus la table! Et là, quelles allures martiales, à côté, avec le drapeau de la compagnie déployé, les écharpes qui tranchent de joie et de soie sur le costume sobre, les chapeaux en tête, leurs larges bords cavalièrement retroussés. Ces yeux gais, attentionnés, vivants; ces barbes et ces barbiches, ces teints transparents et blonds de jeunes hommes, vermeils et bien nourris d'hommes mûrs, coriaces et tannés de vieux solides. En vérité tout cela est la vie même; on chercherait cent façons de s'exprimer et c'est toujours à ce mot qu'il en faudrait revenir. Il n'y a rien qui soit plus près de nous que cette peinture; c'est une rencontre saisissante d'êtres qui vous observent, vous interrogent, se meuvent. Il n'est point de plus complète illusion, mais il faut se hâter d'ajouter qu'il n'en est pas de plus loyale. Un vulgaire trompe-l'œil est toujours dû à l'emploi de moyens grossiers, sommaires, et peut être réussi par le plus maladroit ouvrier qui se sera exercé à ce puéril et plat métier. Ici les ressources mises en œuvre sont les plus variées et les plus délicates, et elles sont employées en pleine lumière, sans hypocrisie ni déguisement. L'artiste dit tout ce qu'il sait: il travaille au grand jour. Il n'a qu'un seul secret, si l'on entend par le secret d'un peintre la chose qu'il possède en propre, à l'exclusion de tous ses

rivaux, et qui le rend absolument inimitable : c'est sa merveilleuse habileté.

Jamais peintre quel qu'il soit n'a été aussi habile et aussi preste, et surtout ne s'est moins défié de son habileté. Là est une des plus grandes forces de Frans Hals. Nous avons bien vu Rembrandt doué d'admirables facultés de soudaineté qui éclatent dans ses dessins, dans ses gravures, dans certains traits délicats ou fulgurants de ses peintures. Mais il se défend le plus qu'il peut d'être habile ; ou plutôt il ne se permet de l'être que lorsqu'il est sûr que cela fera bien, ou ne pourra pas faire mieux. Hals, s'il se contraignait le moins du monde et pour quelque objet que ce soit, cesserait d'être lui-même. Là est peut-être la différence



VAN DER HELST. PORTRAIT DE FEMME.

entre un grand artiste et un surprenant artiste. Cependant il y a tout de même quelque chose de plus que cela chez Frans Hals. C'est un virtuose extraordinaire, mais ce n'est pas seulement un virtuose. A des portraits d'une exactitude extrême il est arrivé à donner du style et un grand style, et concilier ainsi deux qualités qui semblent se contredire. C'est qu'il y a véritablement des vertus spéciales inhérentes à la bonne peinture et que grâce à elle et en elle le style et le réalisme peuvent se rejoindre.

Mais il y a encore une autre raison, un des dons les plus rares, et que Frans Hals possède au plus haut degré. Il est doué d'un tact infini, un tact égal à son habileté, et qui justement donne à celle-ci tout son prix. Nous entendons par là que si Hals possède une main extrêmement souple, agile et sûre, une main qui peindrait avec n'importe quels outils et n'importe quelles matières, il a aussi

un œil admirable, et dans l'esprit cette décision et cet à-propos singuliers que nous nommons tact à défaut d'un autre mot qui rende mieux notre pensée. Cet œil voit les choses avec une netteté parfaite, avec une précision qui est d'ailleurs indispensable à un vrai peintre et qui est la forme la plus accomplie de la faculté de mémoire. De plus, il voit ces objets, ces êtres au moment qui est le plus significatif, qui les montre sous leur jour le plus caractéristique : il voit les hommes, dans leurs attitudes, dans leurs mouvements, dans cet insaisissable éclair d'un instant où ils se ressemblent le plus à eux-mêmes. C'est alors que la main agile et docile joue son rôle ; elle fixe, toutes proportions gardées, non moins rapidement que l'œil perçoit. Lorsque l'image est juste au point, lorsqu'un accent de plus alourdirait ou fatiguerait l'œuvre, l'esprit intervient et tout s'arrête net sur son ordre. Savoir s'arrêter en temps voulu, voilà une des plus belles qualités de Frans Hals, et une des plus rares chez les faiseurs d'œuvres d'art quels qu'ils soient ; ni trop ni trop peu, et l'un est aussi difficile que l'autre. Tel est tout le secret de notre peintre, et c'est pour cela que tout parle chez lui, que ces mains sont si bien agissantes et d'une action si variée, que ces visages ont tous une intensité de vie, et de la vie propre à chacun des modèles, non pas d'une vie factice communiquée par le peintre suivant une formule toute faite et bonne pour tous indistinctement. C'est parce qu'il n'a pas de système, en un mot, que Frans Hal se joue ainsi de toutes les difficultés.

Il ne donne rien de plus que ne lui fournit la vie elle-même, et l'on pourrait le considérer comme le plus strict des réalistes ; mais le jet rapide du dessin, la bonne humeur et la justesse de la touche, la joie évidente que l'homme a éprouvée à chiffonner des étoffes, à déterminer en quelques touches un accessoire, une garde d'épée, à retrousser une moustache qui s'effile ou s'ébouriffe, à mettre une étincelle dans un regard, à grouper tous ces gens dans un tohu-bohu plaisant, à faire entendre beaucoup de bruit dans sa mise en scène, toutes ces choses donneront toujours à une peinture réaliste une saveur d'art fort précieuse. Encore une fois nous serons amenés ici à considérer qu'un beau tempérament, et on ne saurait dire combien celui-ci est beau, généreux et rare est dans la nature un fruit presque aussi précieux qu'une belle pensée. Une main féerique est une merveille pour notre plaisir de spectateur, tout comme est une merveille un puissant cerveau. L'on dira que les grands penseurs sont plus importants pour l'humanité que les grands virtuoses. Mais dans la peinture, qui est un art matériel, qui ne repose, en somme, que sur des combinaisons de lignes et de couleurs qui ont un sens par elles-mêmes en dehors de l'idée poétique ou philosophique que l'on peut y ajouter, un grand virtuose apporte toujours un inappréciable enseignement, et ce n'est pas chose commune. Qu'y a-t-il de plus, intrinsèquement, dans les tableaux de gardes civiques de Frans Hals, que les personnages de son temps, dans leur costume, dans leur milieu ? Rien, sinon peut-être plus d'entrain

que d'autres artistes, gens posés ou timides, n'en auraient pu mettre. Qu'y a-t-il de singulier et de recherché dans la matière même de cette peinture ? Ici, absolument rien. On ne saurait dire qu'il y a un ton rare, ou même une finesse d'harmonie, dans ces rapprochements très francs, non vulgaires sans doute, mais sans



HONTHORST. — LE DENTISTE.

véritable imprévu. Hals n'a pas un de ces systèmes de colorations qui rendent si reconnaissables et en même temps si originales certaines personnalités artistiques. Il ne veut être original que par sa franchise. Voilà des costumes gris, des costumes noirs, sur lesquels tranchent des écharpes bleu tendre, rouge, ou

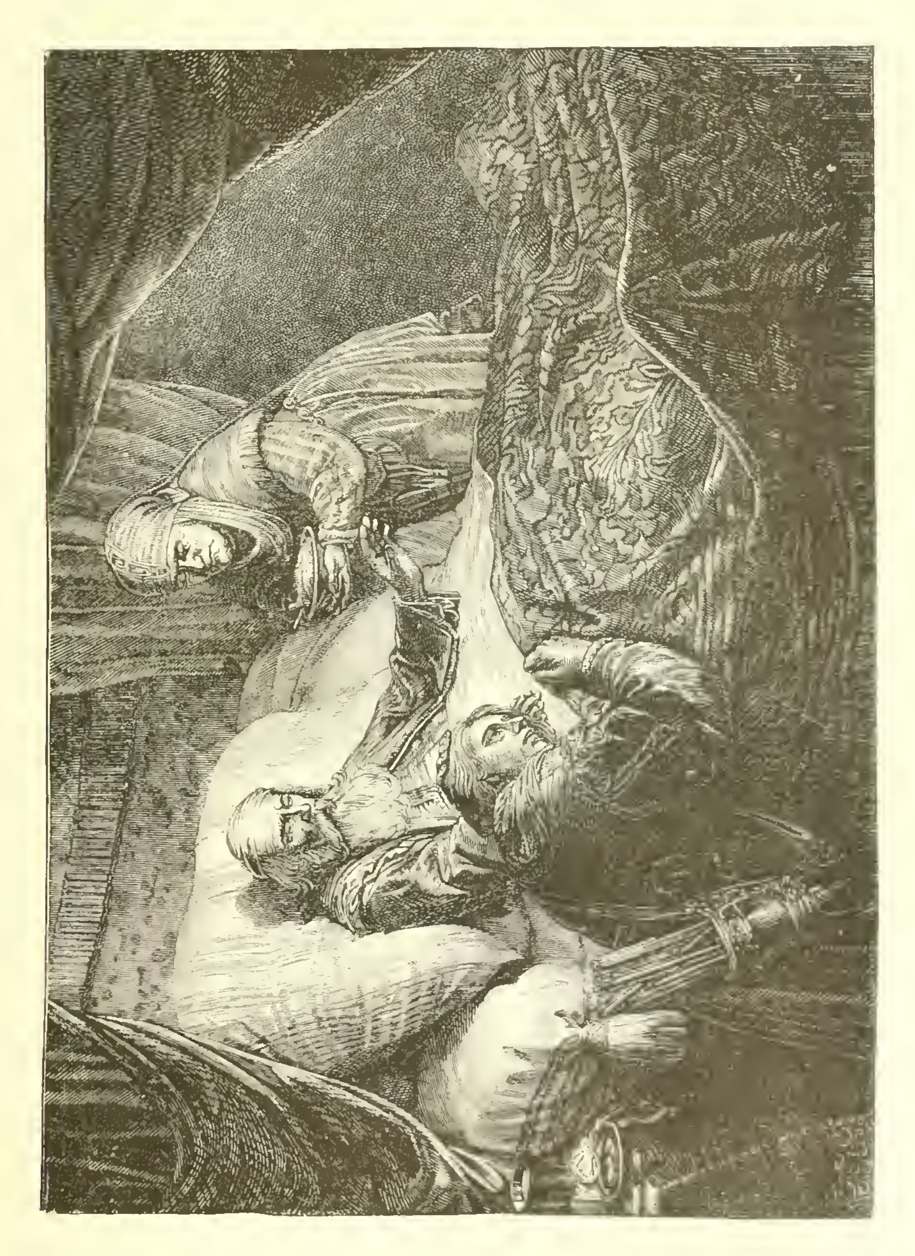
orangé ; les blancs sont obtenus avec du blanc, et il n'y a pas plus de surprise que cela dans tout le reste de la gamme, que ce soit pour raconter des vêtements, des visages, des bannières, ou des murailles. Ainsi entre cette peinture excessivement claire et simple, et une peinture subtile, compliquée, mystérieuse, il y a le même rapport qu'entre une boisson savamment apprêtée et une excellente eau de source. Les sensations de Frans Hals sont directes et directe est sa peinture ; grâce à ses dons que nous avons signalés et qui sont, répétons-le, l'habileté, la justesse de coup d'œil et le sens de l'à-propos, cette franchise finit par équivaloir aux qualités les plus rares, de conception, de style, et par en tenir lieu. C'est de cette façon que Frans Hals est un grand virtuose, et en même temps un grand peintre.

Les tableaux que conserve le musée de Haarlem forment un magnifique assemblage, qui embrasse la plus grande partie de la carrière du maître, puisque nous voyons des œuvres peintes à trente-six ans et que nous avons aussi sous les yeux des ouvrages de juste avant la tombe. Le premier date de 1616. A trente-six ans, Hals n'y montre pas encore une possession complète de lui-même, ou du moins on croit sentir un peu moins d'aisance que dans les autres ; mais après tout en est-on bien sûr? Ce *Repas des officiers du corps des archers de Saint-Georges* est très bien arrangé, très intéressant ; les têtes sont belles, très particularisées, avec leurs carnations, leurs expressions très diverses et disent très éloquemment les différences de caractères, de situations, etc. De plus l'harmonie générale, si elle est un peu soutenue, un peu d'atelier, auprès des autres tableaux qui seront baignés d'une atmosphère sensiblement moins artificielle, est très noble néanmoins ; le noir et le rouge y dominent de façon riche et sévère.

Le second *Repas des officiers des archers du corps de Saint-Georges* est de 1627. En ces dix ans écoulés, Frans Hals a conquis une étonnante conscience de sa force. Mais songez que c'est déjà une peinture de l'âge mûr : elle a toutes les qualités d'entrain et de fraîcheur d'une jeunesse superbement douée. Une harmonie générale plus claire, avec des bleus très tendres, des gris très gais ; et la gaîté ruisselle dans ce tableau ; la figure moqueuse d'un des officiers, face au spectateur, la bouche entr'ouverte par un sourire, et le geste amusant et spontané de la main qui renverse le verre vide, ou plutôt vaillamment vidé, est une de ces choses qui restent dans l'esprit. Et elle est peinte, cette figure, comme toutes les autres d'ailleurs, avec une verve ! le modelé, simple et accentué, est si saisissant de vérité ! C'est là ce qui s'appelle *peindre*, dans le sens primordial et le plus accompli du mot.

Le tableau qui suit est de la même année. Il représente le *Repas des Couleuvriniers de Saint-Adrien* à l'occasion de leur départ de Haarlem pour le siège de Mons. Nous avons beaucoup parlé peinture depuis que nous passons en revue

ces portraitistes, mais nous avons négligé les portraiturés. Hals nous ramène à eux de vive force par un tel tableau. Les voilà, ces hommes déterminés et malins que nous avons essayé d'analyser au début de ce chapitre ; les voilà, ces citoyens



JAN LIEVENS. — ISAAC BÉNISSANT JACOB.

très ardents à s'enrichir et à combattre, à se défendre et à s'affranchir, ces bourgeois hardis et caustiques, très fiers de leur œuvre et très déterminés à la maintenir. Un pays qui a pour devise : « Je maintiendrai », un pays qui, à un moment donné, n'hésitera pas à noyer ses terres pour qu'elles ne soient pas conquises, qui aime mieux les abandonner de nouveau à la mer plutôt que de laisser des

étrangers les reprendre, quitte à prendre de nouveau une rude revanche sur la mer, en faisant succéder plus tard des cultures à des tempêtes, des polders fertiles à la vague qui venait presque baigner les pieds de cette Haarlem où peignait Frans Hals, un tel pays est une leçon d'activité, de vie et d'audace donnée au reste du monde.

Il ne faut pas oublier tout cela ; c'est un contresens énorme de se représenter les Hollandais comme des êtres placides et sans nerfs. Ce sont des hommes, peut-être de mouvements un peu lents, mais d'action rapide, alors que les hommes du Midi sont au contraire, et très visiblement, de mouvements rapides et multiples et d'action moins décisive. L'intrépide gaîté et le besoin d'action, la verve raillarde, la sécurité des gens heureux en campagnes et en spéculations, voilà ce que nous disent à plein ces peintures de Frans Hals, et c'est pour cela qu'elles sont infiniment précieuses et d'un haut intérêt. Si les portraits de Rembrandt nous donnent plutôt un côté très sublime de la pensée du Nord, ceux de Hals nous conservent, avec une incomparable intensité, ce qu'il y eut de plus incisif dans la vie active d'une époque particulièrement heureuse. Jamais la race n'a été mieux prise sur le fait. Dans ce départ pour une nouvelle expédition, de gens qui avaient peut-être déposé les armes hier et qui les reprennent aujourd'hui avec la même joie, il y a un abandon, une excitation des nerfs. On trinque, les plaisanteries et les toasts bondissent d'un bout de la salle à l'autre, une belle salle grise, avec le luxe d'une verrière à petits plombs. L'on s'entraîne à l'héroïsme, et il y a un certain Gilles de Witt, un gaillard grisonnant et enluminé, au feutre retroussé, à la moustache et à la barbiche de crins rudes, qui découpe avec une autorité et une cordialité belliqueuses ; il y a un porte-drapeau glabre, à mine de Pierrot ; il y a un va-et-vient terrible de paroles et de lampées, de coups de mâchoires et de vieux souvenirs des récentes guerres. Peut-être, quand on y pense un peu, se trouvera-t-il des gens dont la délicatesse s'offensera de cette fenêtre ouverte soudain sur un *mess*, et qui aimeront mieux chercher autre chose dans la peinture hollandaise. Nous ne discuterons pas leurs préférences, mais s'ils veulent simplement regarder cette peinture en elle-même, ils y verront l'étoffe même dans laquelle leurs chers petits maîtres, leurs amis intimes, leurs pacifiques peintres de familiarités, ou de bons épanchements confortables, ont pu largement tailler.

Ils retrouveront encore dans le tableau suivant les mêmes belles qualités de peinture, cette matière qui, encore une fois, est franche et simple, et n'a de beauté réelle que par la souplesse et la variété de l'emploi ; matière riche et cossue, matière multiforme, mais non vraiment précieuse. La *Réunion des officiers du corps des archers de Saint-Adrien*, datée de 1633, est considérée comme le plus parfait exemple du talent de Frans Hals, comme son épanouissement définitif. Certes, rien n'est plus riche et plus nerveux. Peut-être l'agencement

général de la composition est-il moins séduisant que celui des deux précédentes. Les personnages s'arrangent un peu comme ils peuvent dans ce jardin ou sur cette place ombragée dont l'indication sommaire a d'ailleurs poussé au sombre; mais quel régal toujours dans cette présentation de chaque personnage, véridiquement montré au physique et au moral! Puis jamais Frans Hals n'a plus brillamment touché des étoffes, des épées ouvragées, de l'or, des soieries, relevé des feutres, fait claquer des drapeaux au vent; tel de ces officiers est si bien venu si bien « frappé », qu'il ne peut s'oublier une fois vu, par exemple le capitaine de la compagnie, assis, les mains croisées sur son bâton, ou bien ce fringant



FERDINAND BOL. — UN SAVANT.

porteur de hallebarde en casaque grise, relevée d'une belle et volumineuse écharpe bleue.

La *Réunion des officiers et sous-officiers des archers de Saint-Georges*, de 1639, clôt la série, au musée de Haarlem, de ces tableaux de prises d'armes. Frans Hals atteint la soixantaine; mais ce n'est, pour cet exceptionnel robuste, guère plus que la maturité pour les autres. Les types sont toujours aussi fortement accusés, la couleur a même on dirait une intensité plus grande, et l'exécution n'a en rien démérité. Ce qu'on peut trouver à reprendre c'est la composition qui est décidément ici trop peu cherchée. Une rangée de personnages au premier plan, disposés sans grands rapports de mouvement entre eux; une autre rangée de personnages au second plan, figurés dans l'action de monter ou de descendre un escalier, voilà toute l'affaire. C'est peu, en l'an de grâce 1639, alors que depuis bien plus de cent ans l'on peignait dans ce pays des réunions de gardes

civiques, d'en revenir simplement aux rangs d'oignons et aux étagements gauches dont se contentaient les primitifs du genre. Mais les modèles s'en déclarent satisfaits, et il ne faut pas trop reprocher à Frans Hals de ne pas se montrer plus exigeants qu'eux-mêmes; Rembrandt dans peu de temps va éprouver, lorsqu'il aura fait, pour son plaisir, la *Ronde de jour*, qu'il en peut coûter de trop innover dans les genres traditionnels. Puis, si Frans Hals a, sans autrement s'entêter, obéi au désir de ses « clients » qui tenaient à être tous très complètement présentés et représentés pour leur argent, puisque chacun d'eux payait pour sa propre image, nous tirons des inconvénients mêmes de cette mode le profit de pouvoir étudier des types aussi nettement caractérisés.

Deux ans seulement sont écoulés, mais voici avec les *Régents de l'hospice Sainte-Élisabeth*, un Hals tout à fait imprévu, grave, sérieux, sobre, contenu. On dit qu'un tel tableau se ressent de l'influence de Rembrandt; je n'en crois pas un mot : même au moment où deux pareils artistes paraissent le plus se ressembler, ils demeurent encore aux antipodes. Il y a sans doute une analogie de groupement, avec les *Syndics* de Rembrandt; mais d'abord ceux-ci furent peints vingt ans plus tard, et ce n'est de part et d'autre qu'une analogie résultant de la tradition même de ces sortes de tableaux. Admettez même à la rigueur une analogie d'harmonie, bien que la peinture dorée, rouge et noire de Rembrandt, si on la plaçait à côté de l'autre, dût faire paraître celle de Hals simplement noire, grise et blanche ; mais cette analogie douteuse n'est due qu'à la prédominance du noir des costumes. Quant à la touche, si opiniâtre, si amoncelée et accumulée de Rembrandt, elle n'a aucun rapport avec celle de Hals, qui demeure, même ici, rapide et facile. Quoiqu'il en soit, ce n'est peut-être pas dans ce tableau que Hals se montre le plus saisissant, le plus lui-même.

Et voici encore vingt-trois années franchies. Les *Régents* et les *Régentes de l'hospice des Vieillards* sont l'œuvre d'un homme qui est âgé de quatre-vingt-quatre ans. Peu d'œuvres plus saisissantes et plus émouvantes peuvent être rencontrées dans l'immense répertoire de la peinture, car on assiste là à l'étonnant conflit entre la vie et la mort, la mort faisant déjà trembler et défaillir la main, la vie persistant et se défendant à merveille, dans l'œil et dans le cerveau. On a rarement vu aussi à découvert le travail d'une admirable décrépitude. Ainsi se vérifie par une analyse naturelle, par une décomposition fatale des éléments mêmes d'un talent, l'analyse purement esthétique que nous avions tentée : l'âge a privé la main de sa vigueur et de sa sûreté, mais le sens de l'observation et le tact subsistent. La main, elle va maintenant ou trop loin ou pas assez, et elle ne peut plus obéir exactement aux suggestions du cerveau, mais ce qu'elle peut montrer encore de docilité n'en donne pas moins d'étonnants résultats ! Les *Régents*, plus physionomiquement vus que jamais, l'un entre autres, avec son visage rond et bizarrement jovial, ses cheveux tombant en paquet de

filasse sur le collet, un autre encore avec une chausse rabattue qui montre un bout de bas rouge; les *Régentes* avec leurs vieilles mains décharnées (observées et senties, il faut voir comme, par l'octogénaire!) leurs coiffes et leurs cornettes trop blanches, leurs robes trop noires, leurs joues trop plaquées de rouge, mais tout cela cependant conservant toujours une volonté de vie vraiment extraordinaire, quelle preuve d'un amour passionné de la peinture pour elle-même dans tout cela! L'homme est toujours le même; il est à moitié descendu dans la tombe, et il est gai et entraînant comme au temps où il peignait ce gaillard



G. FLINCK. — PORTRAIT D'UNE PETITE FILLE.

ironique en casaque chamois et écharpe bleue qui montrait son verre vidé. C'est le même peintre, et c'est la même joie.

Elle était la même aussi, lorsque près de cinquante ans auparavant Hals s'était peint lui-même et à côté de lui sa seconde femme Lysbeth Reiniers, en cet entraînant et précieux portrait du musée d'Amsterdam. C'est avec sa qualité raffinée de peinture, la hardiesse aisée de son dessin, l'expression indéfinissable de cette jeune femme, une des plus belles et des plus éloquentes œuvres de l'art hollandais. Mais la joie, en art, est souvent mal comprise, ou tout au moins on ne la tolère que dans certains cas prévus; si bienfaisante qu'elle soit, elle déroute les hommes. Ils croient que l'on se moque d'eux quand on est heureux de la faire sentir dans une œuvre, et ils ne comprennent pas aisément que l'on puisse ne pas être forcément en même temps un artiste joyeux et un mauvais sujet.

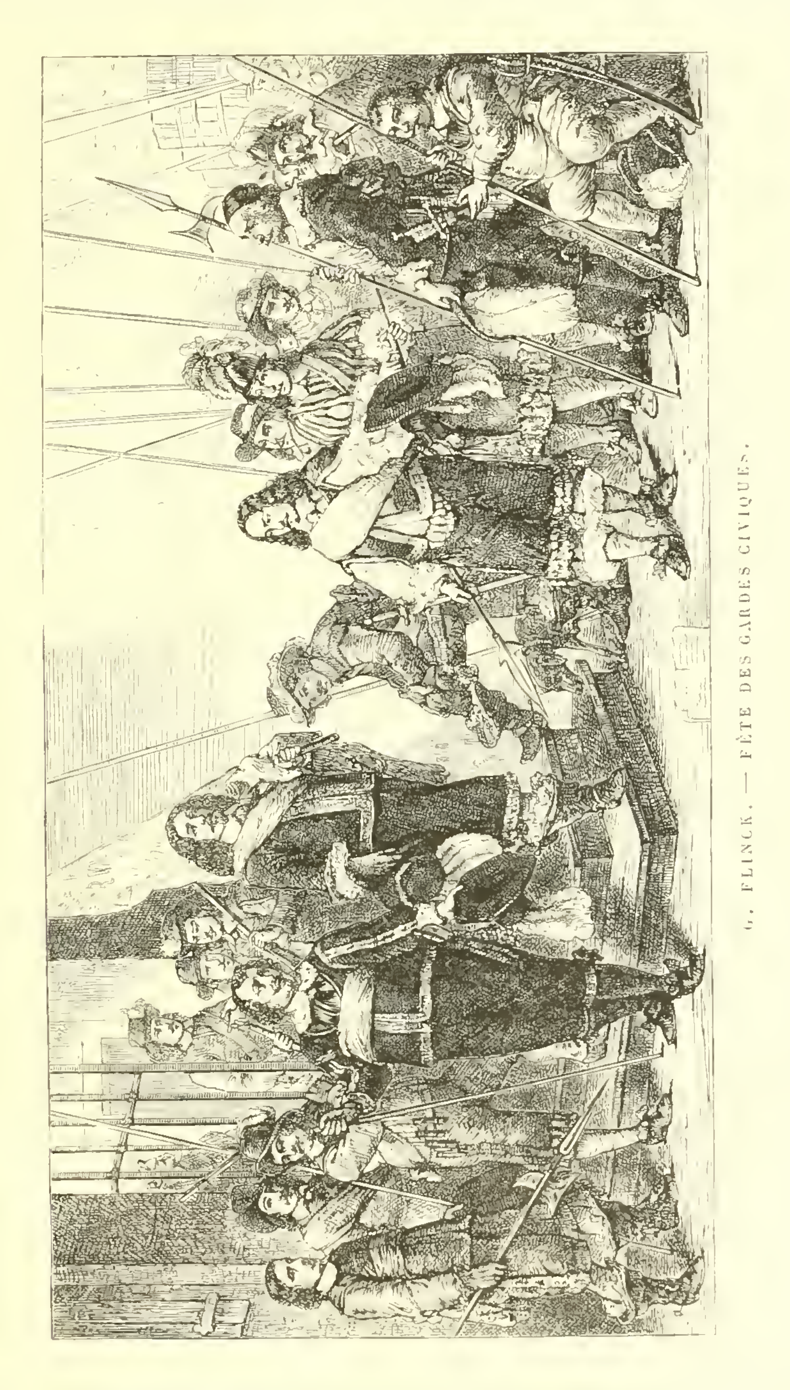
Hals a été victime de ce malentendu causé par la mesquinerie et par la véné-

ration du grisâtre, Steen pareillement, et Brouwer, et avec eux bien d'autres grands artistes qui ont très dignement accompli leur œuvre de joie. C'est assez dire que nous ne saurions, pour notre part, ajouter la moindre foi aux légendes qui nous sont parvenues sur le compte de Hals, et qui ont fini par faire à peu près toute son histoire. Un ivrogne incorrigible; un brutal qui battait sa femme et était réprimandé pour ce, par les intègres magistrats de son pays; un gaspilleur enfin qui a terminé ses jours dans la misère et qui est mort à l'hôpital. Voilà à peu près toute l'histoire de notre artiste en tant qu'homme privé. Nous la pouvons si aisément contrôler par l'œuvre même du peintre, et l'éclairer par d'autres histoires qui ont des épisodes ou des dénouements légendaires analogues, que nous nous permettrons de n'en pas conserver un mot.

L'œuvre de Frans Hals est celle d'un homme certainement plein de verve, mais aussi de distinction, de savoir et de philosophie. Elle est de plus, avec son apparence aisée et enlevée, celle d'un fort grand laborieux, car on ne se soutient pas pendant une aussi longue carrière, avec un tel bonheur, sans une perpétuelle et acharnée pratique, et on n'a pas conservé à quatre-vingts ans une pareille passion de peindre si l'on n'est pas un homme de première activité. On peut en proposer la gageure aux plus intrépides et aux plus robustes ivrognes. D'autre part, un homme de cette distinction constatée et de ce raffinement n'est pas non plus très bien vu dans le rôle d'un brutal. Le portrait d'Amsterdam, bien que cela ne soit pas une preuve après tout, n'est pas celui d'un homme qui est disposé à malmener cette jeune femme, assurément fort avenante, mais dont le caractère ne vous paraîtra peut-être pas si commode, pour peu que vous soyez un peu physionomiste. Sans médire des magistrats ni de Madame Hals, il conviendrait de connaître nous-même les éléments du procès avant de souscrire à la sentence, si, au surplus, ces histoires de ménage avaient autant d'intérêt qu'elles ont d'invraisemblance. Quant à la mort dans la misère, elle ne surprendra point ceux qui penseront aux dernières années de Rembrandt, et elle les étonnera encore moins lorsqu'ils verront d'ici quelques pages, d'autres très grands peintres mourir eux aussi sans sou ni sans gîte, alors que de pitoyables artistes tirent de belles fortunes.

Nous ne devons donc reconnaître comme certaines qu'un très petit nombre de données : la naissance de Frans Hals en 1580 à Anvers, de parents hollandais d'origine, une ancienne famille de Haarlem; ses études de peinture chez Karel Van Mander; son domicile fixé à Haarlem dès avant 1611, date de la naissance d'un de ses enfants. Les dates de ses principales œuvres ont été données plus haut, et il ne reste à enregistrer que son trop authentique séjour à l'hospice dans son âge extrême, et la date de sa mort en 1666. Quant à son action sur la peinture hollandaise et sur toute la peinture moderne, elle est incontestable. Sans examiner la seconde partie de cette proposition qui pour-

rait nous entraîner à de longues analyses, on notera du moins que Frans Hals représente le plus brillamment cette école de Haarlem, qui se distingue surtout



G. FLINCK. — FÊTE DES GARDES CIVIQUES.

par l'entrain et la souplesse, même chez des artistes infiniment graves et réfléchis comme nous en verrons encore ; école superbe et touffue, par certains côtés égale à celle d'Amsterdam. L'œuvre est éblouissante, on n'a pas à lui demander ce qu'elle

n'a point, de l'émotion et de la profondeur, il suffit qu'elle soit de qualité parfaite et de véritable sorcellerie technique.

Quant à ceux qui rendent Frans Hals responsable de tous les mauvais peintres qui par la suite (et peut-être même de notre propre temps) ont pris leur paresse, leur négligence et leur vanité pour une imitation méritoire du maître de Haarlem, ils feront bien de regarder à deux fois les termes de leur comparaison. Si l'on mettait au milieu des peintures de ces soi-disant rejetons, le moindre des morceaux de ce soi-disant ancêtre, tels qu'en contiennent les musées de Berlin, de Cassel, de Bruxelles, d'Anvers, du Louvre même, bien que beaucoup moins richement partagé, il y a lieu de croire qu'il faudrait encore faire notre deuil d'une légende.

Lorsqu'on a étudié Rembrandt et Frans Hals, et que l'on a mentionné certains de leurs plus beaux devanciers, on a dit, sinon tout, du moins le principal sur le portrait en Hollande. Mais il reste un certain nombre de beaux noms et de vraiment grands artistes.

Le premier par ordre de date et d'influence serait Thomas de Keijser : le premier par l'étendue de l'œuvre et par l'éclat de la situation serait Van der Helst.

Thomas de Keijser (1596 ou 1597-1667) fils d'un architecte et sculpteur célèbre, est un des beaux maîtres de l'école d'Amsterdam, et il a exercé une influence certaine sur Rembrandt, par la tenue à la fois riche et sévère de sa peinture. Ses œuvres sont demeurées peu nombreuses, mais celles qu'on rencontre sont fort belles. Le musée d'Amsterdam en contient de très importantes, des portraits séparés, un superbe portrait d'une famille aussi beau de couleur que de caractère, deux « Réunions de gardes civiques », et une « Leçon d'Anatomie » dont nous avons déjà parlé. A Berlin, il y a un très beau tableau de famille ; à La Haye, le portrait d'un magistrat ; à Bruxelles deux portraits de femme, etc., etc. Thomas de Keijser a eu quelque affection, semble-t-il, pour les portraits en pied de petit format ; mais il ne perd aucune de ses qualités de richesse et de vigueur lorsqu'il aborde les toiles de grande dimension. On ne sait pas grand'-chose de lui, et c'est un grand peintre.

Quant à Van der Helst (1611-1670) à côté de Rembrandt et de Hals, qui sont l'un, le génie le plus profond, l'autre, le tempérament le plus brillant, il représente simplement la correction, la propreté, et le savoir sans jamais d'envolées. Dans ces conditions, on peut regarder ses œuvres avec intérêt, avec profit peut-être, jamais avec passion. Pourtant Van der Helst avait été à bonne école ; il avait étudié sous Nicolas Elias, peut-être même sous Thomas de Keijser ; mais ses peintures, toutes brillantes qu'elles soient, n'ont pas la vivacité et la force qu'on rencontre dans ces deux maîtres. Sa grande composition du *Banquet de la garde civique* (1648) est placée dans la salle d'honneur du musée d'Amsterdam, proche de la *Ronde de jour* et non loin d'une autre grande prise d'armes de

Frans Hals en collaboration avec son élève Pieter Codde. C'est dire le cas que l'on en fait, et montrer qu'en Hollande le public a continué à Van der Helst la faveur que les riches personnages de son temps lui accordèrent. Mais combien cela est sans flamme! Pourtant c'est irréprochable de dessin, très soigné, très bonne marchandise, dont on comprend que la clientèle ait été satisfaite.

L'œuvre est abondante; on trouve de très beaux portraits de Van der Helst un peu partout. Le Louvre possède une petite peinture dont on fait grand cas,



VAN DEN EECKHOUT. — FUITE EN EGYPTE.

l'esquisse du grand tableau d'Amsterdam, les *Chefs de la confrérie de Saint-Sébastien* (assez mal dénommé chez nous le *Jugement du prix de l'arc*), et aussi un grand portrait de famille, qui paraît être fort beau, mais qui est accroché à des hauteurs inexplorées dans la salle La Caze.

Partout où on le rencontre, on ne peut qu'avoir de l'estime pour ce peintre si raisonnable; mais il est rare qu'il vous procure une impression vive et mordante. Les personnes replètes semblent l'avoir cependant mis en verve, si l'on en juge par deux portraits fort riches et fort sincères d'allure : l'un au musée de Dresde d'une opulente dame, cossue et charnue, soulevant une tapisserie; l'autre

au musée d'Amsterdam, le *Portrait de Gerrit Bicker, drossart de Muiden*, un plantureux jeune homme, vêtu d'un beau costume gris et cerise, de satin et de velours, vraiment une image réjouissante à voir, et que Van der Helst semble s'être réjoui à peindre. Mais il paraît s'être rarement amusé ainsi; ce qui fait qu'il mourut très riche, l'année qui suivit la mort misérable de Rembrandt.

Il y aurait bien d'autres portraitistes de grande valeur à mettre en lumière. Du moins faut-il insister particulièrement sur Jan de Bray, un des meilleurs de l'école de Haarlem. Les deux tableaux de régentes du musée de Haarlem suffiraient à le mettre au premier rang : les *Régentes de l'hospice des enfants pauvres*, et les *Régentes de l'hospice des Lépreux*. Il a fait aussi, et l'on voit à côté, de beaux tableaux des Régents des mêmes établissements; mais ils nous arrêteraient moins, auprès des *Régents de Sainte-Elisabeth* de Frans Hals. Quant à ces deux réunions de femmes en cornettes blanches ou en serre-têtes noirs, avec la tête émergeant de la fraise ou de la guimpe immaculée, elles ont un accent si particulier que c'est un chapitre tout à fait digne d'attention, dans cet immense répertoire des portraits hollandais. Mûres ou vieilles, ascétiques ou fleuries, ces honorables femmes, rangées autour du tapis où s'étalent des livres de compte, des coupons de toile, se dressent des piles d'écus, semblent de parfaites incarnations de l'ordre, de la propreté et de l'économie. Ce ne sont plus des femmes, ce sont des Régentes.

Un semblable caractère anime un beau tableau de Dirck Dircksz Santvoort (Amsterdam 1610-1680), les *Régentes du Spinhuis*, et le même peintre se trouve représenté encore au musée d'Amsterdam par un fort curieux tableau de famille qui le place au rang de ceux qu'on ne peut omettre.

De même un tableau, cité tout à l'heure, range Pieter Codde (1600-1678), au nombre des bons portraitistes à la suite de Frans Hals, bien qu'il soit aussi et principalement un agréable peintre de tableaux de conversation. Parmi les élèves de Hals à Haarlem, il y a lieu aussi de mentionner J. C. Verspronck (1597-1662).

Le musée d'Amsterdam, qui est décidément une mine inépuisable pour l'étude du portrait, révèle Hendrick Ten Œver qui ne semble se rattacher à aucune école et qui est un portraitiste d'une verve et d'une adresse remarquables, en même temps qu'un coloriste très personnel, maniant de façon originale des gris, des rouges, des blancs et des noirs, peignant de façon simple et large. Ten Œver produisait dans la seconde partie du XVIIe siècle.

Enfin, à une époque où l'art hollandais est en pleine décadence, au XVIIIe siècle, nous voyons avec quelque surprise un peintre célèbre et surfait, Cornelis Troost, défendre encore ce genre vraiment national du portrait. La célébrité de Cornelis Troost est peut-être révélée ici à beaucoup de lecteurs, aussi faut-il dire que c'est surtout une célébrité locale. Au musée de la Haye, on voit une série de compositions au pastel représentant des scènes théâtrales et dont l'intention est

bouffonne; une salle entière leur a été affectée, et nous ne saurions un seul instant en discuter le pauvre et outré comique, lorsqu'il nous reste à parler de Jan Steen. Encore qu'un peu affectés et superficiels, les grands portraits de Régents, de médecins et de chirurgiens que possède le musée d'Amsterdam, sont une compensation à la série théâtrale de la Haye. Ce sont des personnages lestement peints, élégamment, dans une jolie gamme grise, et avec une certaine habileté, écho d'ailleurs bien affaibli de la solide bravoure de Frans Hals, auprès de laquelle elle paraîtrait vague et inconsistante. Cornelis Troost naquit à Amsterdam en 1697 et y mourut en 1750.

Ainsi nous pourrions trouver encore en flagrant délit de bonne peinture de



VAN DEN EECKHOUT. — JACOB ET RACHEL.

portraits quantité de peintres secondaires en d'autres genres. Le phénomène pour nous ne serait pas nouveau; nous l'avons constaté en Flandre aux plus diverses époques. Nous ne referons pas ici cet inventaire. Rembrandt et Hals nous ont suffi pour noter ce qu'il y a de plus caractéristique dans le portrait en Hollande : soit la pensée et l'interprétation élevée et profonde de ce qu'il y a de commun à toute l'humanité, avec les différences de race ; soit la constatation terre à terre, mais fort parlante et précieuse des qualités spéciales de cette race spéciale : l'entrain, la force, la hardiesse, l'habile et sûr maniement des richesses conquises, tout cela noté dans la langue précise et succulente qui correspondait le mieux aux goûts et à la nature même des modèles.

Toutefois une importante catégorie de portraits nous échapperait encore si nous ne parlions pas ici des nombreux élèves de Rembrandt. Aussi bien vaut-il mieux que nous en finissions ici avec cette phalange. Ailleurs elle nous gênerait encore bien plus que dans ce chapitre. Les élèves de Rembrandt ont été principa-

lement ou bons portraitistes, ou peintres d'histoire. Mais peintres d'histoire pas à la façon dont l'est devenu pour nous un Frans Hals ou même un Van der Helst, c'est-à-dire d'histoire contemporaine; peintres d'une histoire fantaisiste, à costumeries et à oripeaux, qui n'est décidément admirable que chez Rembrandt, parce qu'elle est l'expression sincère de son imagination, et que tout ce qu'il plaît à un tel homme de nous faire part de ses méditations et de ses émotions, est toujours beau quel que soit le prétexte. Avec d'autres, le prestige disparaît, il ne demeure plus que la mascarade. Elle n'est décidément ni dans l'esprit de cet art, ni dans la vie de ce peuple, qui cessa d'avoir une bonne peinture lorsqu'ayant laissé mourir de faim ceux qui lui faisaient son portrait sincère, celui de son sol et de son ciel, il commença à raffoler d'affectation et de mythologie; tel un bourgeois enrichi qui veut faire le bel esprit et sombre dans cette tentative.

Passons donc en rapide revue le groupe imposant des élèves directs de Rembrandt. Ils ont d'ailleurs contribué à donner un très bel éclat à l'école d'Amsterdam, et quelques-uns sont de fort beaux peintres.

Il faut d'abord laisser de côté Gérard Dou dont le cas est spécial, comme nous le verrons plus loin; puis Willem de Poorter, à peu près contemporain de Rembrandt, et beaucoup plus son imitateur que son élève; quantité de toiles de Poorter ont été, dans les collections particulières, voire publiques, baptisées Rembrandt avec sérénité, notamment au siècle dernier.

Ferdinand Bol est un des premiers par ordre chronologique, et c'est en même temps un de ceux qui firent les meilleurs portraits. Bol (1610-1680) est même sensiblement meilleur en ce genre que dans ses compositions historiques, décidément insignifiantes. Notre *Portrait d'un mathématicien*, du Louvre, est une excellente peinture, nette et aisée, d'une grande probité et ne se ressentant plus guère de l'imitation de Rembrandt qui, à un certain moment, devint un peu compromettante pour les peintres désireux de soigner leur fortune. Mais c'est à Amsterdam qu'on peut le mieux apprécier le talent de Bol, en une douzaine de grands portraits ou ensemble de portraits. Sans entrer dans leur énumération, il faudra citer une certaine toile de *Trois dames régentes de l'hospice des lépreux*. Ne vous attendez point à voir des figures quelque peu sentant le béguinage, comme les régentes de Jan de Braij ou de Santvoort; ce sont des dames, de vraies dames en magnifiques toilettes où les broderies, les dentelles, les rubans et les ampleurs de soie ne sont pas épargnés. Bol fut lui-même un régent d'hopital, et il mourut en belle situation de fortune.

Un fort beau portraitiste est également Govert Flinck (1616-1666). Le Louvre le fait mal connaître; mais lorsqu'on se rend en Hollande par la Belgique, la première œuvre importante que l'on rencontre de lui, le *Portrait d'un orfèvre et de sa famille*, au musée de Bruxelles, inspire dès l'abord pour lui une sérieuse estime. C'est une belle composition et la couleur en est puissante. Au musée

d'Amsterdam, on voit aussi de lui deux grands et importants tableaux de corporations et une *Bénédiction d'Isaac* qui est un bien médiocre pastiche d'un beau Rembrandt du Musée de Cassel, la *Bénédiction de Jacob*. Le Louvre a de lui un portrait de fillette assez bon, et une *Annonciation aux Bergers*, deux œuvres secondaires. L'*Annonciation* présente cette particularité qu'elle est la transcription presque intégrale d'une eau-forte classée dans l'œuvre de Rembrandt. Govert Flinck, peintre honorable, reflet de Rembrandt, puis reflet de Van Dyck, fit fortune lui aussi, les élèves de Rembrandt ayant été généralement plus heureux



NICOLAS MAES. — LA CUISINIÈRE.

que leur maître. Il eut pour camarade à l'atelier de Rembrandt, Jacob Backer.

De Gerbrandt Van den Eeckhout (1620-1674) il n'y a pas grand'chose à dire, malgré ses qualités, sinon qu'il fut un des plus dociles élèves et imitateurs de son maître. Il lui emprunta respectueusement sa défroque, ses procédés de compositions habituels, ses types préférés, en un mot tout ce qui constitue le côté extérieur d'un artiste ; mais il est vraiment impossible de s'y méprendre, pour peu qu'on ait vraiment senti Rembrandt et que l'on soit arrivé à dégager son œuvre de tous les morceaux parasites que lui ont ajoutés la cupidité et l'ignorance. Il est établi que du vivant même de Rembrandt, des œuvres de ses élèves ou imitateurs, Flinck, W. de Poorter, etc., étaient vendus par les marchands pour des œuvres authentiques du maître. Quand on regarde, entre autres, au

musée de La Haye, une certaine petite *Adoration des Mages*, on est frappé d'y trouver tout Rembrandt, — moins Rembrandt. D'ailleurs le *Bon Samaritain*, les *Pèlerins d'Emmaüs* et le *Ménage du Menuisier* nous ont permis de mesurer combien les « mascarades » proprement dites sont secondaires dans son œuvre, combien il est simple et fort et combien il faut se garder de lui attribuer toutes les œuvres bizarres dont s'enorgueillissent les catalogues, sauf peut-être, en ce qui concerne certains tableaux de jeunesse. Il est donc vraiment difficile pour peu que l'on ait un peu cultivé son goût, de confondre une peinture des élèves et des pasticheurs de Rembrandt avec autre chose qu'un autre Rembrandt faux.

Arent de Gelder (1645-1727) fut un des derniers élèves de Van Rijn, et il a pour nous ce titre à l'estime qu'il vint à lui au moment où le vieux peintre était le plus délaissé et méprisé. Arent de Gelder étant arrivé tard auprès de Rembrandt, fut porté par son respect et son admiration à imiter surtout sa dernière manière; il en a pris le côté vigoureux, heurté, l'emploi du couteau à palette étalant et mêlant d'épaisses pâtes. Un tableau qui fit beaucoup de bruit il y a quelques années sous le nom du *Rembrandt du Pecq* et qui représentait un sujet traité par Rembrandt : *Abraham recevant les Anges à sa table* (musée de l'Ermitage), est attribué par M. Émile Michel à Arent de Gelder; après avoir naguère incliné tout d'abord pour Rembrandt, nous nous rangeons à l'opinion de M. E. Michel, après une étude plus approfondie de certaines œuvres de Gelder, notamment un fort beau *David et Bethsabée* d'une collection particulière anglaise, auquel seule la probité de ses successifs propriétaires a conservé le nom de son véritable auteur. Le musée de la Haye possède une œuvre de Gelder, des plus originales et des plus riches de couleur, *Juda et Thamar;* au musée de Dresde, on devra voir avec beaucoup d'intérêt la transcription peinte d'une eau-forte de Rembrandt *Jésus montré au peuple*, mais peinture bien supérieure à celle de Flinck que nous signalions tout à l'heure comme également imitée d'une estampe.

Il nous faut abréger autant que possible cette revue fastidieuse des élèves de Rembrandt, qui, en somme, malgré leurs qualités diverses, le continuèrent mal lorsqu'ils l'imitèrent, ou ne surent pas conquérir une personnalité lorsqu'ils cessèrent de l'imiter... pour en imiter d'autres. Aussi mentionnons-nous brièvement Jan Victoors qui fut un peintre assez lourd et assez mou ; Carel Fabritus lui-même (1624-1654) qui se montre bien supérieur et peintre vraiment énergique dans une célèbre *Tête d'homme* du musée de Rotterdam ; Salomon Koninck (1620-1656) qui fut plutôt influencé par Rembrandt que son élève direct et qui a laissé quelques bonnes figures dans des intérieurs ; Pieter de Grebber, etc. etc.

Enfin nous rencontrerions plus loin un élève de Rembrandt dont nous pouvons dire ici quelques mots. Nicolas Maes (1632-1693) serait rangé aussi bien dans les peintres de mœurs que nous aurons à étudier. Mais peintre de mœurs, l'est-il

véritablement? On a fait en ces dernières années à Maes la réputation presque d'un grand peintre. Sans doute il a pris à l'atelier de Rembrandt un goût de couleur riche et de matière généreuse. Il profita également des leçons en ce qui concerne l'éclairage vif des objets; il sait faire vibrer des rouges et des noirs par l'habile juxtaposition de gris. Bref, des élèves immédiats de Rembrandt,



VICTOORS. — JEUNE FILLE A LA FENÊTRE.

on peut reconnaître sans trop de chicane qu'il est le meilleur peintre. Ses *Joueurs de cartes* de la National Gallery en seraient la preuve; de même un certain nombre de tableaux de diverses dimensions, représentant de vieilles femmes occupées à filer, à manger, à dire leurs grâces, à lire, ou tout bonnement à dormir. Mais on s'aperçoit vite que ces vieilles femmes sont toujours la même vieille femme, que la diversité de ses occupations ne donne pas le change sur l'intérêt que peut inspirer sa personne; que nous ne nous trouvons, en un mot,

qu'en présence d'un peintre et non d'un observateur. Cela diminue considérablement la place que Maës pourrait occuper dans l'école. Ce n'est qu'un beau manœuvre, un commerçant en vigueurs guère moins insupportable à la longue que le commerçant en mièvreries Gérard Dou.

Pour achever de diminuer la sympathie à son égard, il se trouve que Maes, à un moment, semble avoir brusquement changé son fond de commerce sans pour cela devenir davantage un homme de premier plan. Après un voyage à Anvers, il s'éprit de Van Dyck, comme l'avait fait Bol, et il se mit surtout à produire des portraits minutieux, lisses, froids, compassés, n'ayant bien entendu rien de la délicatesse de Van Dyck, en un mot des portraits à perruques. Il est absolument impossible de considérer comme un véritable artiste, ou même simplement comme un artiste, l'homme qui a produit une œuvre en partie double, et dont la première moitié de carrière ou de besogne semble absolument étrangère à la seconde. C'est dire que toutes deux sont dépourvues d'ardeur et de conviction véritable, et le beau métier demeure une chose secondaire en somme, du moment que l'art manque. En vérité, Gérard Dou et Nicolas Maes représentent dans l'art hollandais un élément presque haïssable, ou tout au moins extrêmement antipathique : le savoir et l'habileté de main, mis au service d'un vraiment trop médiocre cerveau.

Heureusement, si ce tableau poussé au noir, des élèves de Rembrandt, termine ce chapitre sur une note un peu colère, nous avons de quoi nous rasséréner et goûter de profondes joies en compagnie des artistes, qui en dehors même de l'atelier du maître, comprirent bien mieux sa pensée que ses propres élèves. Il nous faut maintenant étudier ceux qui écrivirent la véritable histoire de la Hollande avec des personnages illustres sans nom, des arbres sans histoire et une bonne vie animale se déroulant sous un large ciel.

CHAPITRE XIII

Immuabilité de la Hollande. — Le rôle de la mer. — Van Goyen et l'émancipation du paysage. — Les marinistes. — Aart Van der Neer. — Les Italianisants et l'école d'Utrecht. — Note sur la décadence de l'école hollandaise.

Verra-t-on, un jour, la Hollande métamorphosée comme certains de ses habitants ne craignent point d'en caresser la supposition? Le Zuyderzée desséché et transformé en un polder immense; les moulins à vent remplacés par des cheminées d'usine? Tout peut arriver et il ne faut pas désespérer des progrès de l'industrie. Le Zuyderzée, c'est beaucoup de place perdue pour la culture; les bénéfices ne seront pas minces le jour où au lieu de vagues inutiles, il poussera de la belle herbe, où les moutons d'écume céderont la place à des vaches en chair et en os; dussent les belles filles de Marken et d'Urk, aux costumes capricieux, être fort surprises de n'être plus des insulaires, mais de devenir des paysannes comme toutes les autres. Les moulins à vent, c'est encore un joujou bien naïf et bien primitif, faisant incontestablement moins de besogne qu'une bonne machine à vapeur, et l'on parle de laisser disparaître ces rudimentaires mécaniques aériennes par voie d'extinction. Ceux qui ont fait la statistique des moulins à vent affirment qu'ils diminuent sensiblement. Pourtant il en reste encore un assez bon nombre.

Ceci n'est point une utopie ni une fantaisie. Tous ces projets ont été fort sérieusement soutenus, on pourrait même dire fort pratiquement par des gens qui ne se paient point d'images. Le pittoresque n'est pas toujours une condition essentielle de la vie des villes, quelque prix qu'y attachent le curieux qui passe, l'artiste qui vient se promener, le philosophe, inutile en somme, qui muse et se repose. Les populations vivent d'autre chose que des souvenirs de peintres morts depuis des centaines d'années, et il faut souvent nous estimer heureux que si les aspects se transforment on nous laisse encore les tableaux.

Ces probabilités de changements sont si peu un rêve que l'on a déjà comblé plusieurs grands canaux en plein Amsterdam, et que l'on en comblera encore. Les canaux étaient bien parmi les plus beaux et la chaussée qui remplace leur eau dormante, ou si lentement marchante, n'est plus qu'une rue quelconque; mais cette eau lente puait. De même il peut y avoir des avantages matériels à ce que de belles voiles cessent de glisser comme des oiseaux sur la grande mer septentrionale de la Hollande, et même à ce que les moulins à vent replient la croix de leurs longues ailes et rentrent sous terre pour faire place à une forêt de tuyaux de brique empanachés de fumée. On verrait cependant avec peine la merveilleuse

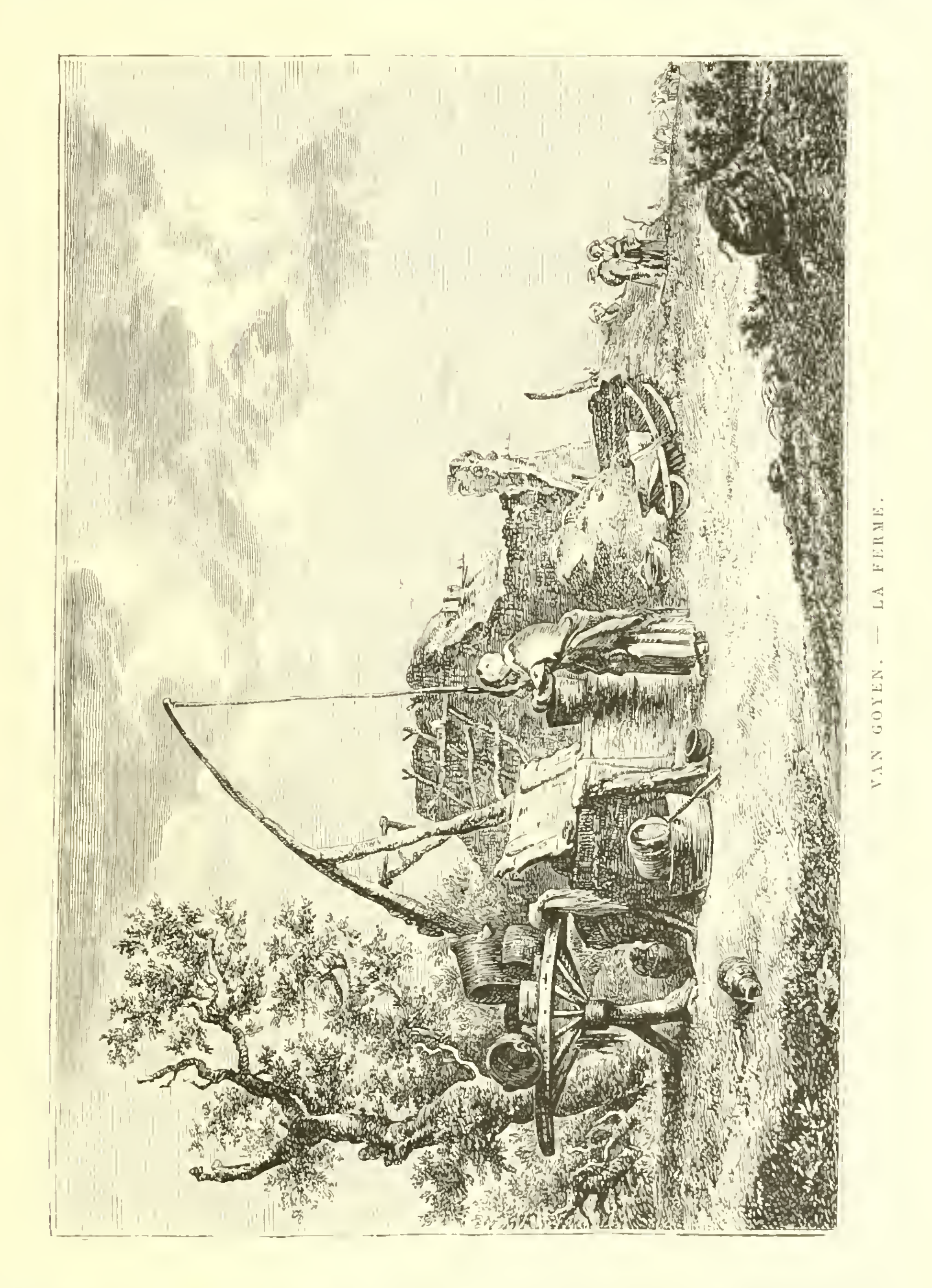


VAN GOYEN. — BÉTAIL AU BORD D'UNE RIVIÈRE.

Zaandam, avec ses maisons vertes, ses moulins verts tournant par milliers au puissant souffle du vent qui fait rouler dans le ciel les grands troupeaux de nuages gris, on ne la verrait qu'avec peine prenant l'aspect de notre Pantin ou de notre Clichy-Levallois, orgueil des environs de Paris, et la délicieuse Sparne si belle et si riante, quand ses eaux réfléchissent ce gai panorama de choses vertes, devenir d'une beauté très différente, analogue à celle de la Seine aux abords de Saint-Denis.

Ces changements, s'ils doivent s'opérer aussi complets, ne s'accomplissent d'ailleurs que d'une façon lente. On a mis beaucoup d'années à combler deux ou trois grands canaux d'Amsterdam, et d'ici que les autres subissent cette transformation et qu'il y ait des défilés de tramways ou des embarras de voitures au lieu où coule

encore le Heerengracht, devant la paisible, séculaire et artistique maison Six, beaucoup de générations pourront encore se faire une idée suffisante du passé

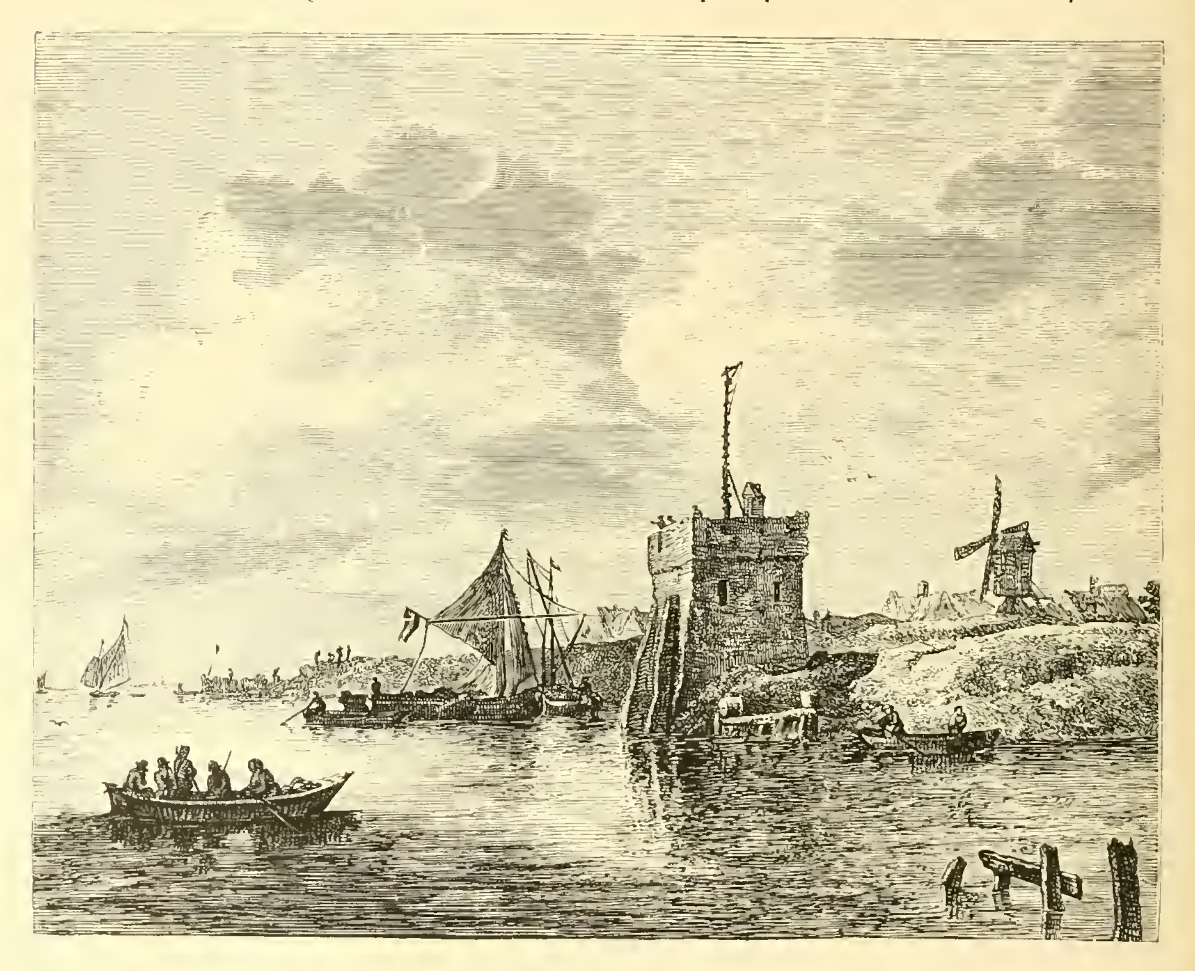


VAN GOYEN. — LA FERME.

et évoquer, sans effort, et avec d'incomparables illusions, le souvenir de la vieille Hollande. De même le temps n'est point encore venu où le dernier moulin à vent sera conservé comme une rareté historique.

En attendant, la Hollande n'a véritablement pas changé depuis le XVII[e] siècle,

depuis l'âge d'or de ses paysagistes. Elle est toujours la Hollande de Ruysdael et de Paul Potter. Le ciel et les champs, les vaches et les hommes eux-mêmes ont la bonté de demeurer à peu près semblables, car il ne faut pas trop s'arrêter, pour ces derniers, à quelques différences de costumes. Nous pouvons, vraiment, et c'est une bien grande consolation, marcher presque dans les traces du petit

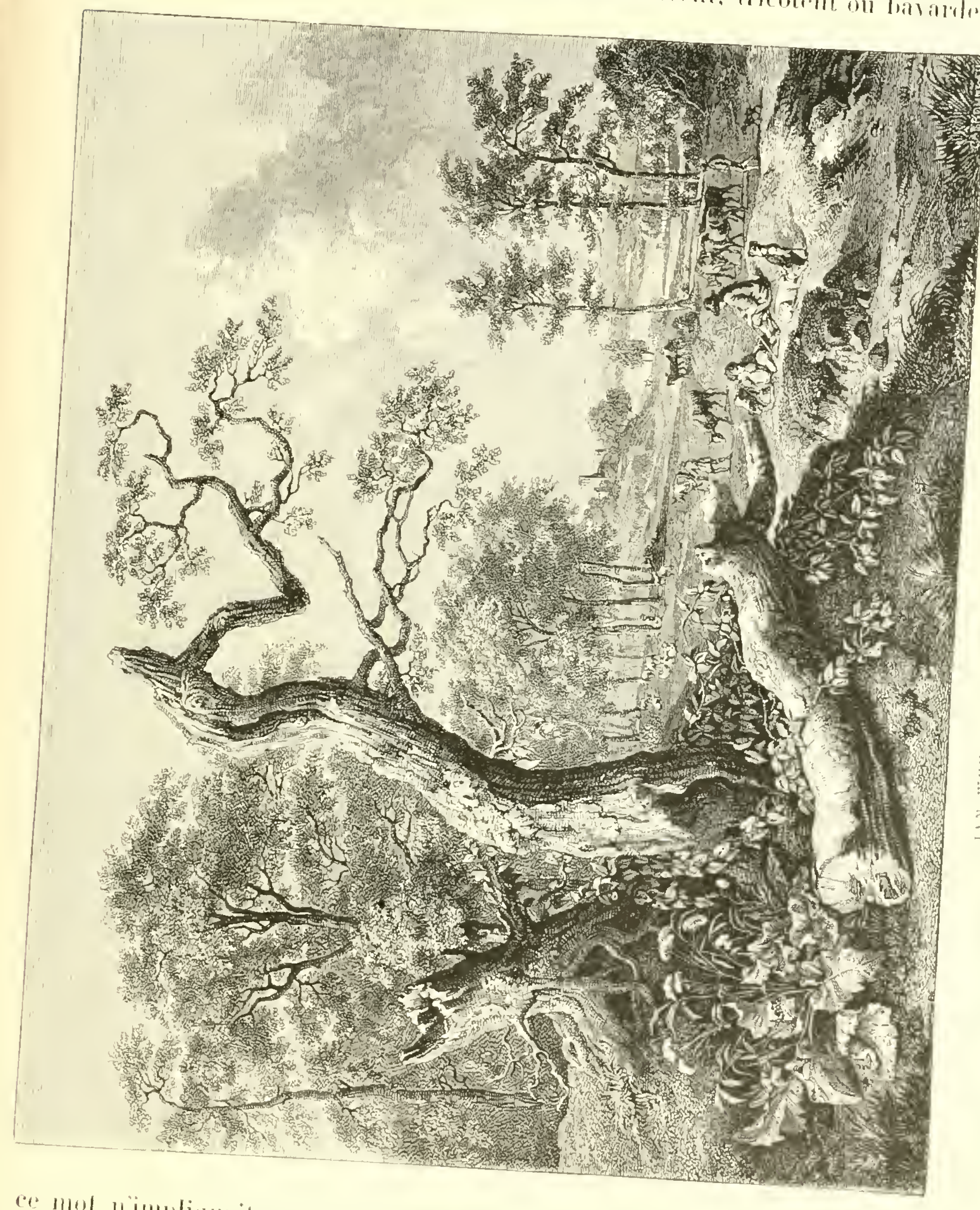


VAN GOYEN. — MARINE.

bonhomme qui, son parapluie sous le bras, monte contre le vent, dans ce chemin des dunes qu'aima mélancoliquement le grand Jacob Ruysdael; la ruine de Brederode dresse toujours ses pans de murs ravagés avec le même air romantique assez déplacé dans ces campagnes paisibles, où vinrent la croquer tour à tour le même cher Jacob, et le pauvre Hobbema.

Les maisons, ainsi que le cœur des villes : les églises et les édifices municipaux, ont montré également une louable constance. C'est avec une fort douce émotion que l'on mesure ses pas dans une Delft qui est encore la Delft de Van der Meer, que l'on s'arrête devant des rangées de demeures de tout point sem-

blables à celles qu'il peignit en si sorcier réaliste. Les cours, les jardinets, les vestibules, les perrons que voici, et où des femmes en cornettes blanches et en tabliers éclatants d'un ton simple, filent, lavent, tricotent ou bavardent (si



JAN WYNANTS. — LISIÈRE D'UNE FORÊT.

ce mot n'impliquait pas une nuance de volubilité qui n'est pas d'ici), ont été peints à n'en pas douter par le non moins sorcier Pieter de Hooch. Ah! que tout cela est amusant! et pour le reste du temps, on se promène tant qu'on veut

à même des Berck-Heyde ou des Van der Heyden : la preuve c'est qu'on peut compter ici, comme dans leurs tableaux, les petits pavés de briques. Le soir, les canaux d'Aart Van der Neer, se perdent à la même heure dans un horizon d'or en poussière, ou la nuit se moirent d'argent.

En Hollande, par une précieuse grâce d'état, on peut toujours se promener dans de la peinture naturelle ou respirer dans des tableaux peints. S'il n'y a plus de peintres pour voir toutes ces choses avec la même bonhomie que les artistes



JAN WYNANTS. — LE VIEUX CHATEAU.

du XVIIe siècle, occupés que sont ceux d'aujourd'hui par d'autres visées, ces choses n'en existent pas moins, toujours aussi complaisantes, aussi grasses et aussi invitantes à la paresse. Comment font les Hollandais pour travailler, et travailler tant, voilà ce qu'on se demande quand on vient chez eux ! Pourtant ils travaillent, et beaucoup. Leurs fortunes ne se font pas toutes seules, et leurs maisons, leurs meubles ne sont pas astiqués et polis par des mains invisibles. Une fois le pied mis sur le sol hollandais, une fois la frontière franchie, on se sent dans un pays tout à fait différent. La Belgique, à part Bruges, ressemble encore un

peu, et comme aspects de villes et comme aspects de campagnes à ce que nous possédons nous-mêmes. La Hollande a l'air, brusquement, d'un pays oublié comme cela.

Puis on devine parmi tout, au-dessus de tout, la vaste mer. Même quand on ne la voit pas, on sent souffler sa brise au-dessus des têtes, une brise qui laisse tomber sur les prairies un sel imperceptible. Cette mer qui a fait la fortune du pays qu'elle devait engloutir, est jusque dans l'atmosphère des villes, et le



JAN WYNANTS. — LES CAVALIERS.

promeneur nerveux en entendrait la plainte, en pensée, au milieu même des plus sûres plaines. Tout d'un coup d'ailleurs, à quelque distance, voici une voile qui glisse tout tranquillement, dans l'herbe, une vraie voile de vrai bateau. Elle suit le chemin d'eau du canal, qui, à cet éloignement, se dissimule dans les herbages et se confond avec eux. Cela n'est pas la mer, certainement, mais cela est en correspondance avec elle. Ce canal communiquera avec un autre de niveau plus élevé, et celui-ci sera encore plus à même de mêler ses eaux à celles de la mer. Encore une fois, elle est partout; elle a joué un rôle immense dans l'histoire de cette terre et de ce peuple. Ils lui doivent tout à condition d'être ses

maîtres, soit qu'ils lui opposent des digues puissantes, soit que leurs vaisseaux l'aient sillonnée et aient ramené dans ces pays bas, plus bas que son terrible niveau, des marchandises et de l'or. La première chose que l'on fait, lorsqu'on vient en Hollande par Anvers, c'est, avant de descendre dans la première grande ville, de franchir le Hollandsche Diep, et par la même occasion, entre ce ciel gris

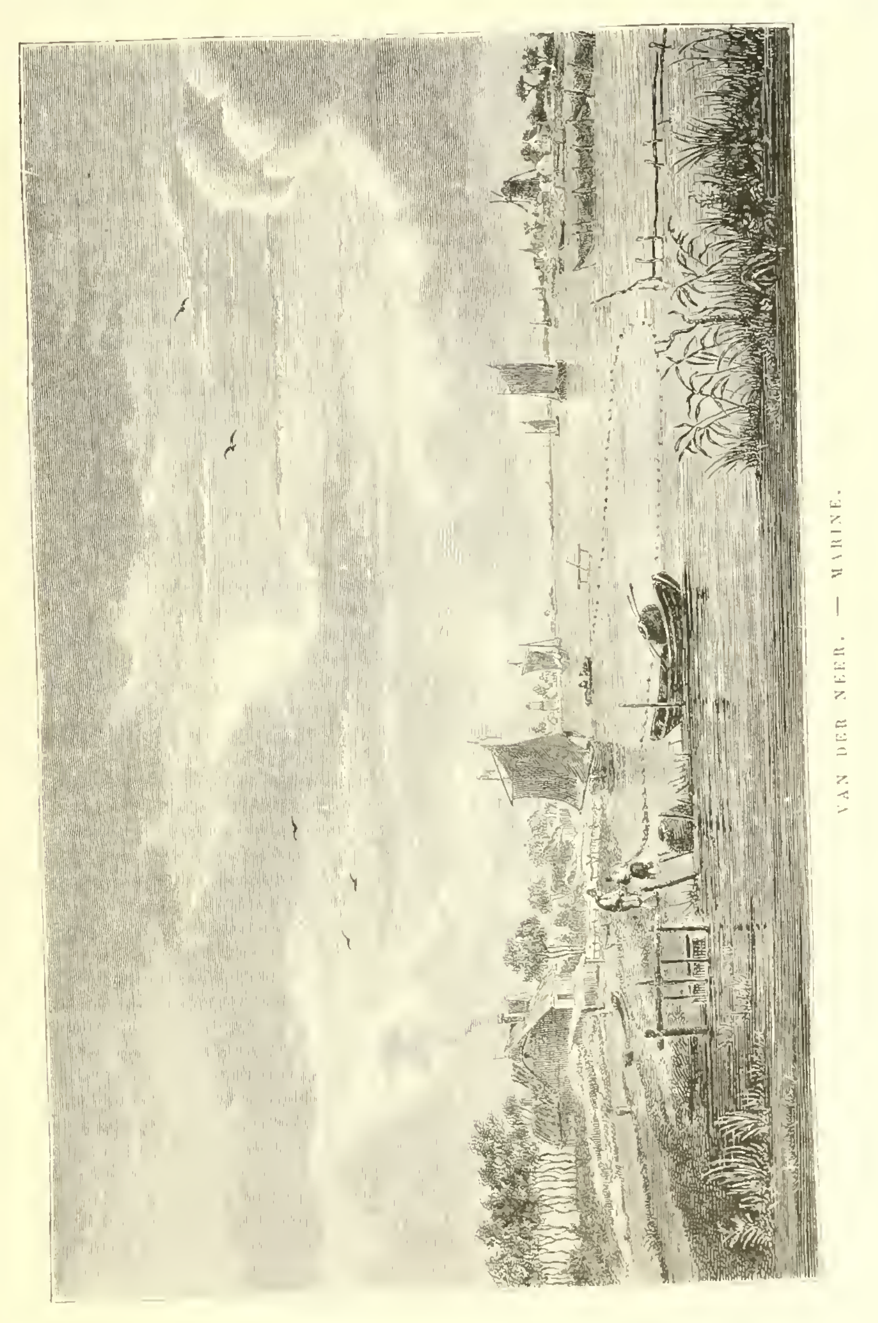


VAN DER NEER. — LEVER DE LUNE.

et cette mer grise, deux immensités humides, de traverser un authentique, un merveilleux Van Goyen!

Nous trouvons Van Goyen (1596-1656) au seuil de cette incomparable succession de paysages qui commence aux vues de Dordrecht émergeant des clapotements gris de la Meuse mêlée à la mer, et finit au clair moulin à eau d'Hobbema, après avoir passé par les dorures de Cuyp et les fortes mélancolies de Ruysdael. Van Goyen a émancipé le paysage hollandais, comme Hals a émancipé le portrait. Il se rattache d'ailleurs à la souple et entraînante école de Haarlem, non seulement par de profondes affinités, mais par des faits positifs, par des

rapports d'éducation. Ces rapports peuvent s'indiquer brièvement ainsi : après avoir étudié à Leyde, sa ville natale, auprès de Corn. Van Schilperoort et de Swanenburg (le même, en passant, qui fut le maître de Rembrandt), Van Goyen



VAN DER NEER. — MARINE.

complète ses études à Haarlem auprès du peintre de genre, de paysage, et d'histoire nationale, Esaïas van de Velde (1590-1630). Ainsi notre peintre reçoit-il la tradition de l'école d'Haarlem, et cela d'autant plus directement qu'il se peut que

E. Van de Velde ait été l'élève de Frans Hals ; en tous les cas il l'a connu, et ses conversations, ses paysages et ses tableaux de batailles ont assez de brio et d'adresse pour qu'on puisse affirmer qu'il a profité de ces relations. On peut noter aussi, accessoirement, qu'un autre peintre de Haarlem put exercer une influence sur Van Goyen, c'est le paysagiste et peintre de genre Pieter Molyn (fin du XVI[e] siècle-1654), qui non moins qu'Esaïas Van de Velde se distingue par une légèreté, une facilité très séduisante, et le même laisser-aller apparent, un des



VAN DER NEER. — PATINEURS.

si grands charmes de l'œuvre de notre peintre. On voit que sa naissance et ses premières études à Leyde, son voyage en France avant son séjour à l'atelier d'Esaïas, enfin son établissement à La Haye depuis 1631 jusqu'à sa mort, n'empêchent pas de le rattacher nettement à l'école de Haarlem. Les autres points de sa biographie n'ont guère plus d'importance. Il a trafiqué sur les maisons, sur les tulipes, etc., un peintre faisait, alors, nous le verrons, tout ce qu'il pouvait pour gagner sa vie. Deux traits devront être retenus. L'un, se rapportant à son métier, est qu'il voyagea beaucoup à travers la Hollande, on en a la preuve, à défaut même de ses œuvres qui le racontent toutes, par la variété

même de leurs thèmes. L'autre, relatif à sa vie, est qu'il eut pour élève, puis pour gendre, un artiste considérable, que nous verrons bientôt, et qui n'est rien moins que Jan Steen.



VAN DER NEER. — CLAIR DE LUNE.

Ce sont deux indications qui ont une importance : la seconde en ce qui concerne l'histoire générale de l'art hollandais, en rattachant le grand Jan Steen quelque peu à l'école de Haarlem, malgré sa naissance à Leyde où règne une

école si éloignée de la verve et de la liberté ; la première en ce qui concerne le talent même de Van Goyen et son développement au contact de la nature. Quant aux maîtres et en quelque sorte précurseurs du peintre, nous sommes forcés de ne les pas traiter avec plus de développement. Ce n'est pas la chronologie qui détermine l'importance d'une œuvre ; c'est surtout la personnalité. Or il n'en est pas de plus vivement dessinée que celle de Van Goyen. Il a vraiment trouvé une façon moderne de voir et d'exprimer : façon à la fois rapide et harmonieuse, cursive et complète. Avec lui, apparaît nettement cette tendance très moderne de faire un tableau d'un simple croquis à l'huile, en mettant

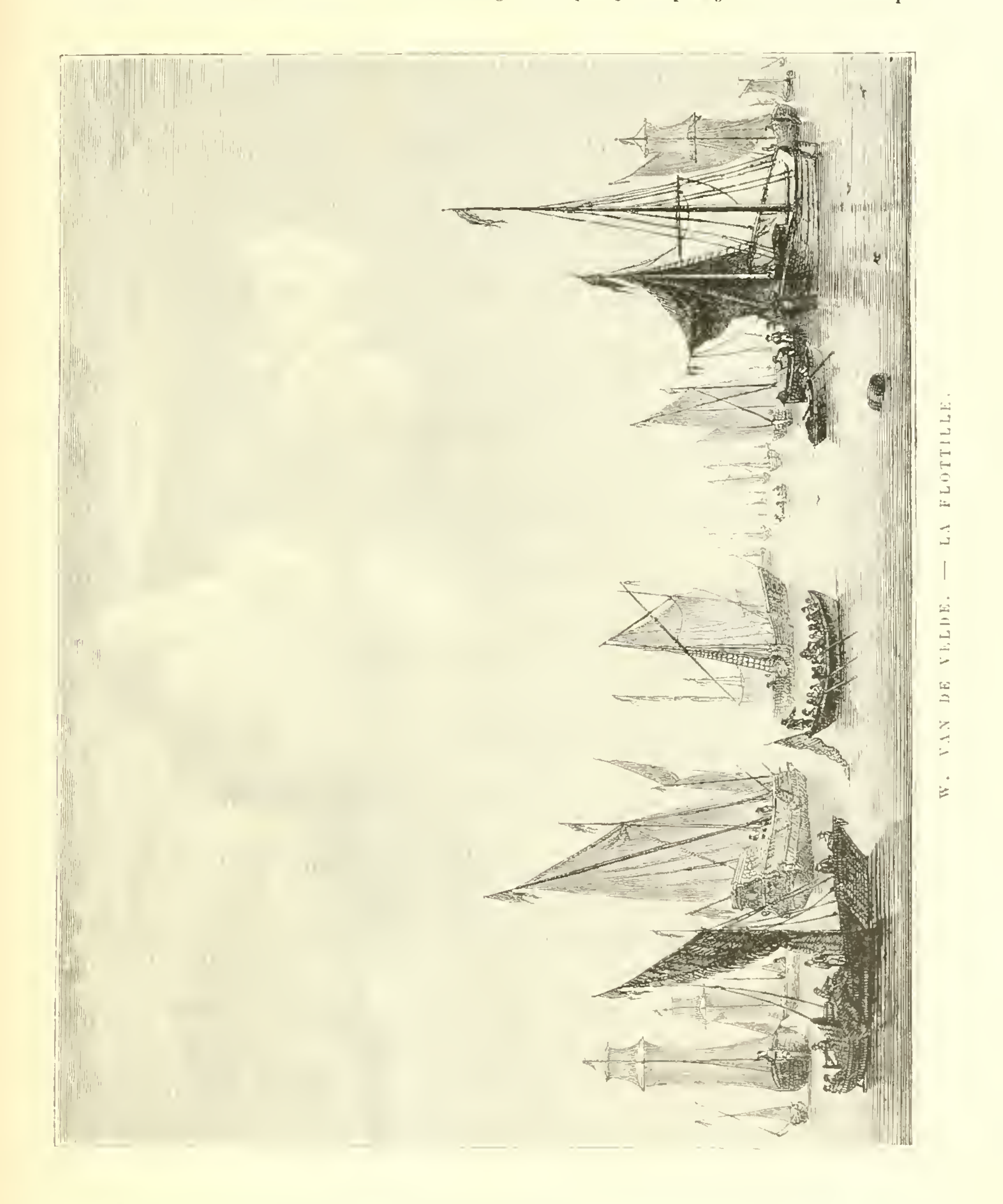


VAN DER NEER. — CLAIR DE LUNE.

d'ailleurs dans ce croquis des qualités assez vives et assez raffinées pour que ce soit en réalité un excellent « tableau ».

Une peinture de Van Goyen est une chose évidemment enlevée de verve et en un nombre relativement restreint de séances, mais dont la matière demeure précieuse, malgré sa légèreté même et le peu de place qu'elle semble tenir dans les préoccupations de l'artiste. Cette matière grisâtre, tantôt tirant un peu sur le brun, tantôt sur le vert, lui suffit pour exprimer un vaste accord entre le ciel et l'eau ou les terrains. Sous ce ciel aux nuages rapides, laissant apparaître parfois un peu de bleu dans leurs intervalles, s'aperçoit la silhouette caractéristique de certaines villes de prédilection : Dordrecht, Nymègue, Utrecht. Dordrecht lui fournit le thème de ravissants tableaux, toujours les mêmes et toujours variés ; des barques chargées de personnages, peints suivant le même procédé de camaïeu, mais avec de temps en temps, une note

rouge vivement piquée, sillonnent la vaste plaine d'eau qui s'étend en avant de la ville dont la tour domine toute la région ; ces barques dansent gaiement suivant le mouvement clapotant des vagues, qui presque jamais sous le pinceau



W. VAN DE VELDE. — LA FLOTTILLE.

de Van Goyen ne se mettent très sérieusement en colère. Il sera réservé à la triste et parfois rude nature de Ruysdael de prendre ce plaisir âpre au déchaînement des tempêtes, sur ce même lac de Haarlem, que Van Goyen a aussi dépeint, mais tranquille, et avec du soleil deviné sous les nuages gris.

Van Goyen ne s'en tient pas à ces thèmes, où la vie des hommes glisse pour ainsi dire entre une immensité d'air et une immensité d'eau. Il aime aussi de souriants bords de rivière, une cabane cachée sous un bouquet d'arbres ; ou bien encore, en avant d'un village, des champs fraîchement labourés, dont les peu profonds vallonnements rappellent encore les petites vagues du Haarlemer Meer ou du Hollandsche Diep. Mais toujours au-dessus de ces beaux et simples motifs, roule un ciel grandiose et léger, en parfait accord avec l'eau ou la terre. C'est là un des traits les plus saisissants et une des grandes beautés de l'œuvre de Van Goyen, et l'on peut dire qu'il a le premier donné au ciel ce rôle important ; cela communique un accent particulier, inoubliable, à ses paysages ; il est



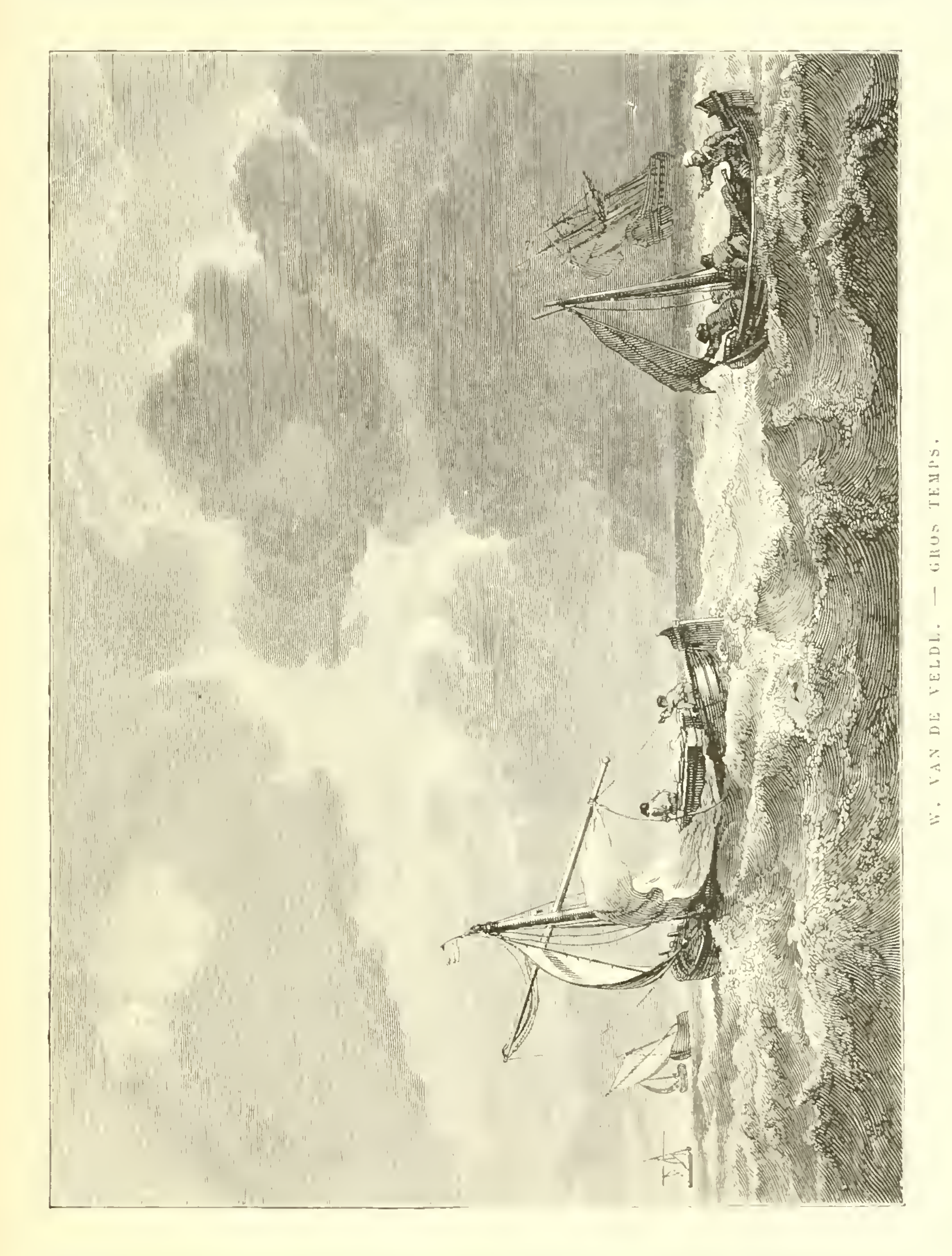
W. VAN DE VELDE. — MARINE.

vraiment un peintre du ciel peut-être plus encore que de l'eau, et personne n'a su lui donner plus de légèreté et de profondeur.

Les tableaux de Van Goyen sont fort nombreux, en raison de cette belle facilité de travail, et de cette sûreté de main obtenue certainement par un long et continuel exercice de croquis faits en voyage. On peut bien juger de sa manière, au Louvre qui contient cinq excellents tableaux. Mais on aura grand plaisir à voir les œuvres plus importantes encore que possèdent les musées d'Amsterdam, de Munich, de Berlin (qui en montre une très riche collection) de Londres enfin, où l'on voit un très grand et assez exceptionnel tableau, une rivière gelée, sur laquelle vont et viennent et patinent un grand nombre de personnages, d'un dessin non plus rapide et sommaire, mais plus détaillé que d'habitude, et se détachant, contre l'ordinaire, en gais et vifs bariolages multicolores, sur l'harmonie générale d'un gris de fer.

Artiste productif, homme actif et répandu, Van Goyen a certainement exercé

une influence sur l'art hollandais, et contribué à son assouplissement; il a enseigné aux artistes qui le suivirent, à voir juste, à se contenter de peu et à en tirer beaucoup. Cette action de Van Goyen s'est certainement exercée sur des peintres



W. VAN DE VELDE. — GROS TEMPS.

travaillant en un genre tout différent du sien, et il n'est pas possible de croire entre autres, que ses leçons n'ont pas profité directement à son gendre Jan Steen. Mais des paysagistes furent visiblement préoccupés de son exemple,

et dans certains on retrouve des traces visibles de ces indirects enseignements.

Simon de Vlieger (1601-1659) est un de ces peintres. Dans certaines marines de lui, grises, argentées, d'un coloris très fin, et d'une exécution peut-être plus timide que celle de Van Goyen, notamment une belle toile du Louvre, une autre du musée de Rotterdam, etc., l'harmonie de Van Goyen est certainement le but même du peintre. Il s'est formé, croit-on, par l'étude du mariniste Jan Porcellis ; mais Van Goyen fut au moins autant étudié par lui.

Lieve Verschuier (1630-1693) se forma à son tour auprès de Jules Porcellis,



BACKHUISEN. — LE COUP DE VENT.

fils de Jan, mais probablement aussi auprès de Simon de Vlieger, ce qui le rattacherait peut-être suffisamment déjà à Van Goyen, si certaines œuvres de lui n'établissaient pas plus nettement encore cette filiation ; telle une superbe vue de *La Meuse près de Rotterdam*, une perle du musée de cette ville même, un tableau relevé d'un coup de lumière argentée vraiment délicieuse, et composition d'une belle allure, avec les grands bâtiments qui sillonnent une mer grise sous un ciel gris.

Jan Wynants (1690-1679?) a une physionomie à part, presque aussi belle que

celle de Van Goyen ; plus énergique et plus romantique un peu, mais un fort beau paysagiste, et qui fait grand honneur aussi à l'école d'Haarlem. Aimant les recoins



BAKHUYSEN. — MARINE.

touffus, un peu sauvages. Wynants nous prépare très dignement à Ruysdael.

Nous ne pouvons pas encore quitter les peintres de la mer et passer à certains

profonds paysagistes vers lesquels ce grand nom nous entraînerait immédiatement, sans dire encore un mot de certains maristes dont les Hollandais sont très fiers, et qui pour nous sont plutôt des gloires un peu locales.

Willem Van de Velde (1611-1693) est un des plus anciens et des plus illustres. Il avait été toutefois précédé dans le genre par le vieux Hendrick Cornelisz Vroom (né en 1566, à Haarlem, mort en 1640) qui avait retracé non sans force, quelques-unes des plus belles victoires maritimes et expéditions lointaines de la Hollande. Willem Van de Velde fut très prisé en Hollande et en Angleterre; il acquit un savoir exercé dans l'art de représenter les navires et leurs manœuvres, et cela



BAKHUYSEN. — MARINE.

en bon peintre, ce qui peut seul maintenant nous intéresser à lui. Il transmit à la fois ce savoir et cette faveur à son fils, Willem Van de Velde le jeune (1633-1709), qui fut comme lui peintre à la cour d'Angleterre. Les musées d'Amsterdam et de Londres (ce dernier riche en œuvres de Willem le jeune) peuvent mieux que tous autres faire comprendre leur œuvre, et les raisons de leurs succès. On voit à la National Gallery, des peintures d'un autre mariniste, Jan Van de Capelle qui luttent avantageusement avec celles des Van de Velde. Van de Capelle (1679) fut élève de Simon de Vliger; sa touche est hardie et large, son harmonie puissante et chaude; c'est un beau peintre que l'on ne connaît pas en France.

Tous ces artistes aimèrent et peignirent la mer comme leurs compa-

triotes l'aimaient, non sans y mêler un peu de convention officielle qui se dissimule encore sous la bonne pratique de peinture. Mais avec Ludolf Bak-



POELENBURGH. — RUINES DU PALAIS DES EMPEREURS A ROME.

huysen, dont nous nous débarrasserons tout de suite ici, dépouillée de ce riche et plantureux métier, la mer devint chose assez froide et ennuyeuse. Bakhuysen (1631-1710), avait commencé par être calligraphe : cela se voit de reste. Il existe de lui un auto-portrait au musée d'Amsterdam. Très en perruque, aussi noble

que notre Le Brun, il est entouré de globes terrestres, de cartes, d'instruments de mathématiques, étant excepté, tout ce qui pourrait rappeler un peintre. Malgré le savoir que décèlent les œuvres de ce dernier des célèbres marinistes hollandais, elles sont bonnes surtout à décorer les antichambres des bureaux d'armateurs ou de fonctionnaires des ports; ses tempêtes sont brevetées.

Nous voici déjà loin de Van Goyen et de ceux qui conçurent la nature d'une façon simple et sincère, mais nous y revenons avec Aart Van der Neer. On ne sait presque rien sur lui, excellente condition pour rendre toutes les suppositions légitimes, et en histoire artistique il est souvent plus amusant de supposer que de savoir. Van der Neer subit-il l'influence de Van Goyen, directe-



PYNACKER — PAYSAGE.

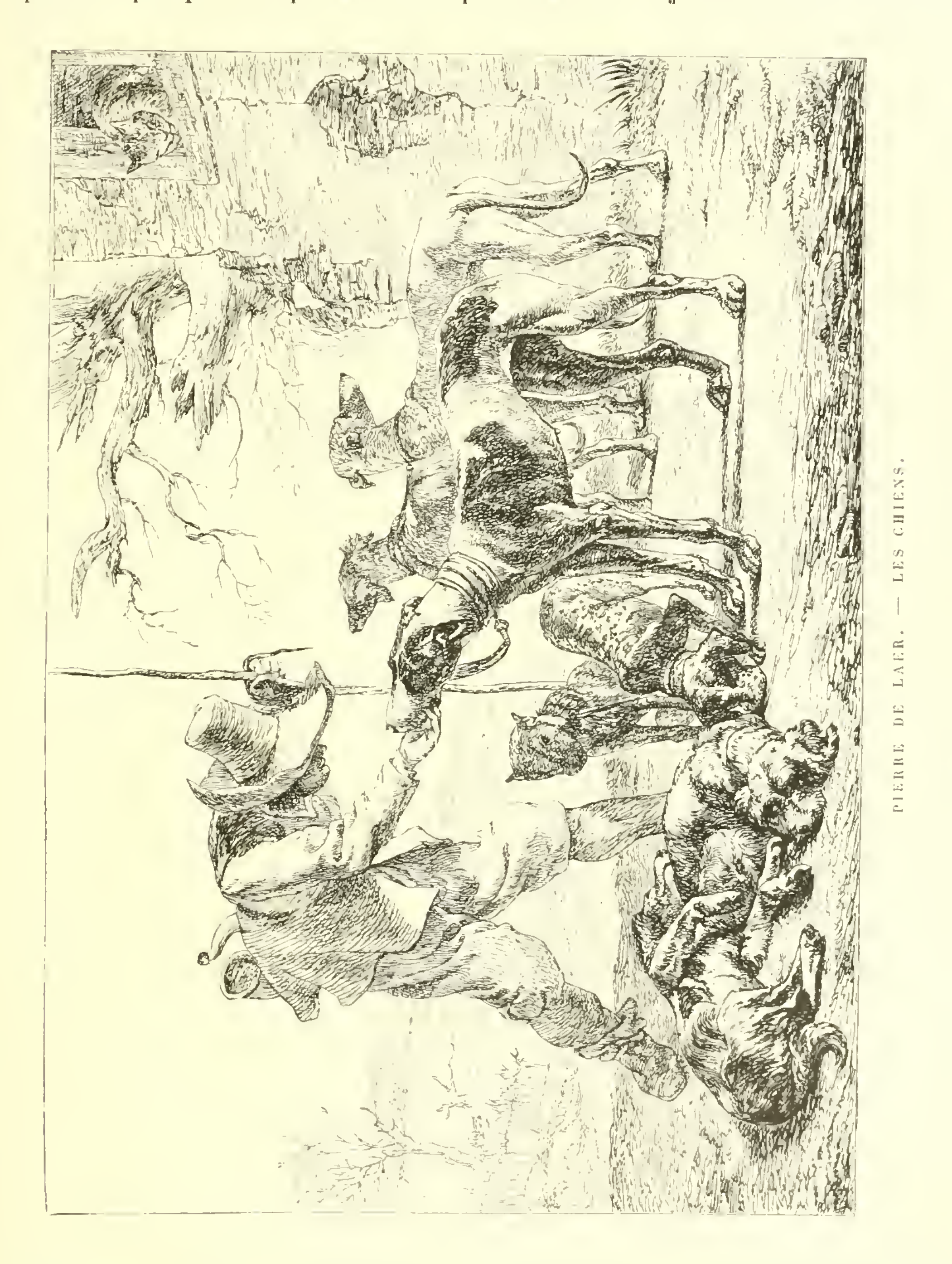
ment ou non? Nous aimons quelquefois à le supposer, bien qu'ils ne semblent pas au premier aspect avoir quoique ce soit de commun.

Van der Neer est très coloré, ou plus exactement, très varié d'harmonie, passant du bleu argenté des nuits aux dorures éblouissantes des couchers de soleil, ou encore aux oppositions, si fines, de ton d'acier et de ton feuille morte des paysages d'hiver, avec leurs canaux gelés, leurs terrains et leurs arbres bruns. Van Goyen, nous l'avons vu, est en général fidèle à ses camaïeux grisâtres.

Van der Neer peint avec un grand soin, et sa peinture d'une matière si riche, et d'un sentiment si joliment humain évoque l'idée du travail patient de quelque laqueur ou de quelque tisserand en soie. Van Goyen, au contraire, est aussi fougueux que celui-ci est appliqué et minutieux.

Enfin Van der Neer n'est évidemment pas un grand navigateur, fût-ce même

par canaux comme le fut Van Goyen; il n'aime pas à abandonner la terre, et c'est tapi dans quelque tranquille recoin, qu'il observe les jeux du soleil ou de la



PIERRE DE LAER. — LES CHIENS.

lune sur les bords des rivières ou des canaux, ou bien les fantastiques reflets que projettent sur les rivières les incendies, vrais ou supposés, des villes tout à l'heure endormies, et maintenant se réveillant dans les flammes.

Voilà bien des contrastes. Mais il faut aller maintenant aux analogies et elles sont plus profondes. Si Van der Neer varie la tonique de ses harmonies, si un jour il aime à jouer du soleil couchant, un autre jour du gel, un autre de la lune, du moins, tout comme Van Goyen et d'une façon peu différente de lui, il s'en tient presque exclusivement à la tonique qu'il a une fois choisie et aux éléments qui en dérivent directement, en plus ou en moins coloré. Voyez par exemple cet admirable petit tableau du Louvre, *Bords d'un canal en Hollande*, au soleil couchant. Il est à peu près entièrement modulé dans des ors : or jaune de l'horizon si fin,



JAN ASSELYN. — PAYSAGE.

mariage exquis de l'eau et du ciel, ors plus sombres des premiers plans et des détails fortement accusés, ors légèrement patinés de bruns et de rouges des maisonnettes et de leurs toits, bordant ce délicieux, ce paisible canal, site hollandais par excellence, honnête, tranquille, sans chagrins, fait pour les bonnes vaches qui paissent sur l'autre rive, et pour les bonnes gens qui vont se coucher dans leurs petites maisons, leurs maisons qui sont en or comme leur eau et leur ciel sans qu'ils le sachent, sans qu'ils apprécient cette richesse. C'est bon pour les habitants des grandes villes de connaître le prix des beaux couchers de soleil ! Aart Van der Neer tient donc de Van Goyen cet art de conduire un tableau dans une harmonie générale et de le rendre chaud et vigoureux sans recourir à des contrastes. S'il ne fut pas en cela le disciple intelligent, personnel, de Van Goyen, c'est qu'il y eut entre eux de véritables affinités fraternelles.

Mais voici encore une analogie, et elle ne sera peut-être qu'une conséquence

du parti même adopté par tous ces grands observateurs de nature, car nous ver-



JAN BOTH. — LA FEMME MONTÉE SUR UN MULET.

rons encore le même trait chez Ruysdael : la grande importance donnée au ciel, non pas seulement comme partie intégrante de l'harmonie générale, élément

capital et modeste, mais encore comme portion de la superficie du tableau. Il n'est pas rare que le ciel occupe les trois quarts de la toile ; il n'est pas exceptionnel qu'il en occupe même davantage, et ce ciel, moins mouvant peut-être chez Van der Neer que chez Van Goyen, mais non moins profond, non moins léger, non moins vrai, ce ciel qui paraît un élément presque neutre et en tous les cas qui ne fait rien pour attirer l'attention sur sa délicate et ample étoffe, est en réalité la clef même de tout l'accord.

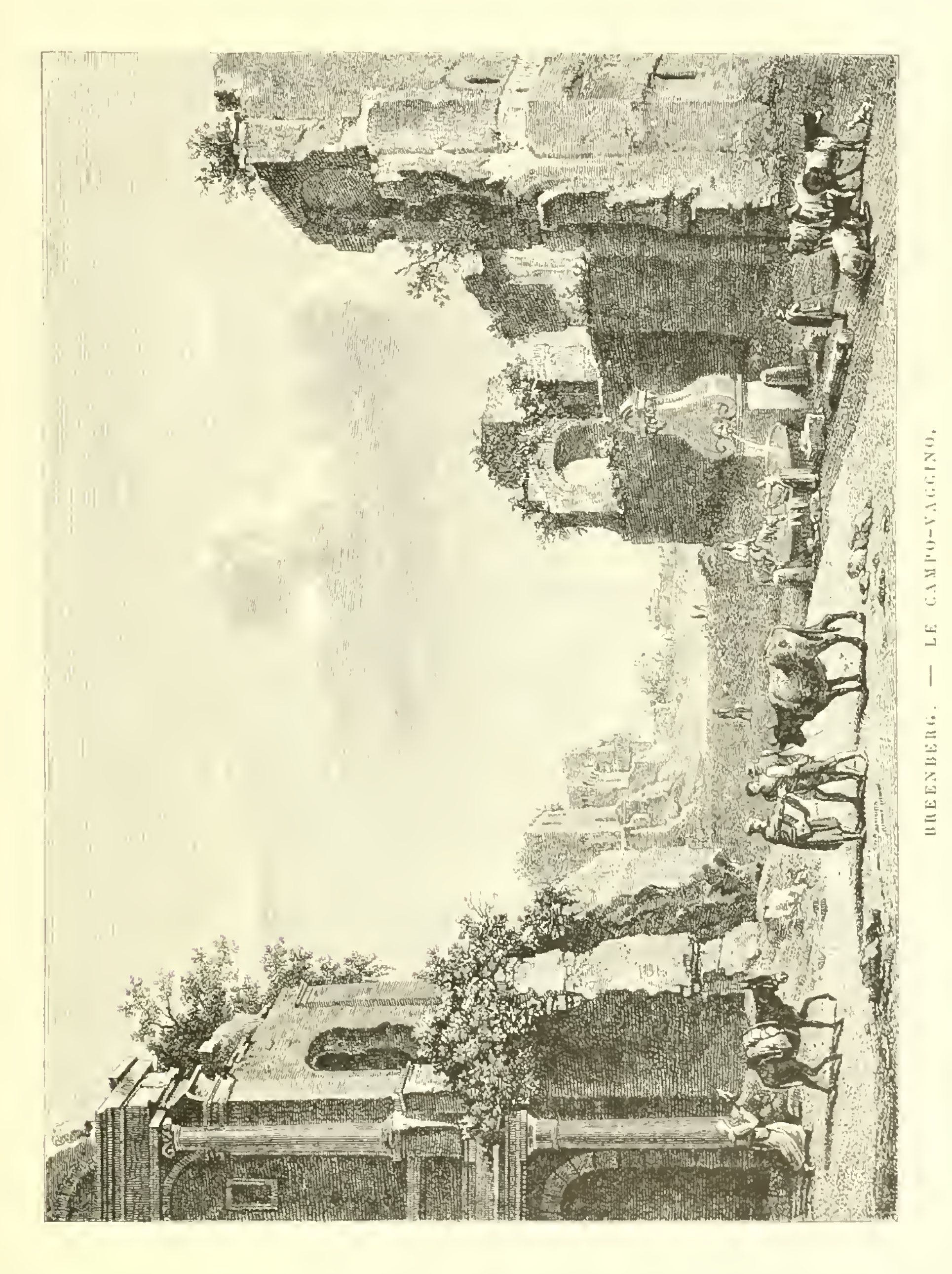
Ainsi Van der Neer a donc très bien pu garder sa personnalité excellente



BERCHEM. — PAYSAGE AVEC BERGER.

tout en tenant compte des importantes affirmations de Van Goyen. Les dates même de sa vie (1603-1677) ne s'opposent pas autrement à cette supposition, et d'ailleurs la remarque faite à l'instant que les suppositions valent souvent mieux que les faits vrais, trouve une triste confirmation dans le peu que nous savons de sa carrière. Il mourut indigent à Amsterdam, parvint peu à se faire connaître, et ses œuvres ne furent aucunement recherchées de son vivant. On le voit, sans faire grand effort d'imagination, vivant médiocrement et chichement, peignant en bonne conscience, dans ses petits coins de routes ou de rives, les excellents paysages tout baignés de la consolante lumière, et qu'il place à grand'peine pour quelques maigres florins. Pauvre bonhomme, et grand bonhomme. Le cas n'est vraiment pas rare dans l'histoire de l'art hollandais.

A cette époque même vécurent quantité de peintres non absolument méprisables, car ils avaient un dessin sûr et facile, une couleur fluide et agréable dans le sens le plus banal du mot, mais vraiment médiocres artistes qui paraissent



BREENBERG. — LE CAMPO-VACCINO.

avoir assez bien fait leurs affaires auprès de la société bourgeoise. C'est la bande des italianisants dont l'école d'Utrecht est responsable pour assez bon nombre. Artistes sans sincérité et peintres de formules, ils revenaient dans leur pays raconter des pays invraisemblablement flatteurs, des « sites » escarpés mais non

terribles, des scènes populaires mais non vraies et humaines, des effets de soleil sentant l'huile et le blaireau, enfin ils défiguraient leur Hollande sans pour cela faire connaître l'Italie.

En tête de ces transfuges de la race, Cornelis Van Poelenburgh (1586-1667) peuple ses paysages insignifiants et pseudo-antiques de nymphes sucrées et « fondues » qui préparent à cent ans de distance les insupportables fadeurs des peintres de la décadence, Lairesse et Van der Werff; Pieter Van Laer dit le



SWANEVELT. — SITE D'ITALIE.

Bamboche (1590-après 1658) Jan Miel (1599-1664) et Breenberg (1599-1659) répandent leurs productions doucereuses, ni idéales vraiment, ni vraiment réalistes. Puis viennent tous les Asselyn (1610-1652), les Jan Both (1610-1652), les Berchem (1620-1683) les Pynacker (1622-1673) enfin bien d'autres dont les tableaux, après avoir été à la mode et avoir fait l'ornement des *cabinets* d'amateurs au temps où l'on ignorait presque Van der Meer de Delft, Pieter de Hooch, Van der Neer, et bien d'autres excellents maîtres que l'on ne considérait tout au moins pas sensiblement supérieurs, sonnent faux maintenant à nos yeux et ne dégagent pour nous que monotonie et ennui. Tous ces peintres, ayant

été en Italie désapprendre leur pays et apprendre une fâcheuse peinture, ou bien, s'ils restaient en Hollande, se communiquant entre eux cette Italie de



WOUWERMAN. — LA CHASSE AUX CANARDS.

pacotille, ont fait leur temps, et ce n'est pas nous qui chercherons à les excuser, ni qui perdrons de la place en détails sur eux.

Il y a encore toute une série qui, vraiment, conserve trop peu d'intérêt et d'importance devant les sept ou huit grandissimes petits maîtres, pour nous attarder longtemps. Ce sont ces peintres qui n'ont, pour ainsi dire, qu'une demi-

sincérité. Moins franchement italianisants, ils ne sont guère plus hollandais, du moins dans le sens vraiment fort et humain, et original du mot. Ils sont, eux aussi, victimes de leur propre commerce et d'une clientèle commerçante et



WOUWERMAN. — MARCHANDE DE MARÉE.

commerciale; pour avoir eu trop souci de plaire à leurs contemporains, ils plaisent beaucoup moins à la postérité. Nous voulons parler même de fort célèbres noms, tels que Philips Wouwerman (1619-1668), de Karel Du Jardin (1622-1678) italianisant, lui, de vie et de goûts, enfin de l'Allemand devenu Hollandais Lingelbach (1623-1674) et d'autres peintres de même ordre. Wou-

werman et Karel Du Jardin sont à tout prendre de bons peintres, mais des



WOUWERMAN. — HALTE D'OFFICIERS.

artistes inférieurs. Ils avaient le dessin, la couleur par moments, encore qu'un peu uniformément fade ; et de ces dons ils ne se sont servis que pour nous

conter des choses factices et insignifiantes. Wouwerman, dont les toiles abon-



KAREL DU JARDIN. — LE PASSAGE DU GUÉ.

dent dans les musées, notamment au Louvre, à Amsterdam, à Dresde surtout qui en contient une collection formidable, dessina et peignit joliment les che-

vaux. Mais un seul cheval de Paul Potter!... Karel du Jardin, avec une franchise relative s'ingénia à placer dans ses paysages adroitement composés, des scènes



KAREL DU JARDIN. — LE CHARLATAN.

soi-disant rustiques, rustiques à l'usage des villes. Mais un seul petit rustre de de Steen ou d'Adrian Van Ostade!...

Qui encore? Les deux paysagistes Moucheron, père et fils; le Francfortois Lingelbach, imitateur des batailles de Wouwerman; Barend Gael, autre imitateur de Wouwerman; les Van der Does, imitateurs de Karel du Jardin; Thomas Wyck,

peintre hollandais de ports italiens; le paysagiste Herman Saftleven, fort adroit d'ailleurs (1606-1681), enfin bien d'autres qui s'échelonnent du XVIIe siècle à la moitié du XVIIIe. Ils sont encore estimés dans les catalogues, et mis en bonne



VAN DER DOES. — LE PATURAGE.

place, dans les musées, pêle-mêle avec les grands artistes pour lesquels on devrait faire des sortes de petits sanctuaires. Tous ces peintres, laissons-les reposer en paix (1); les détails ne manquent point sur leur carrière dans les histoires

(1) Nous n'attendrons pas cette fois, comme pour la peinture flamande, d'être arrivés à la fin de notre examen pour dire en quelques mots ce qui s'est passé après le XVIIe siècle. D'ailleurs la déca-

démodées, et ceux qui éprouveraient du goût pour eux sauront bien où trouver leur biographie qui, la plupart du temps, est beaucoup plus complète que celle des



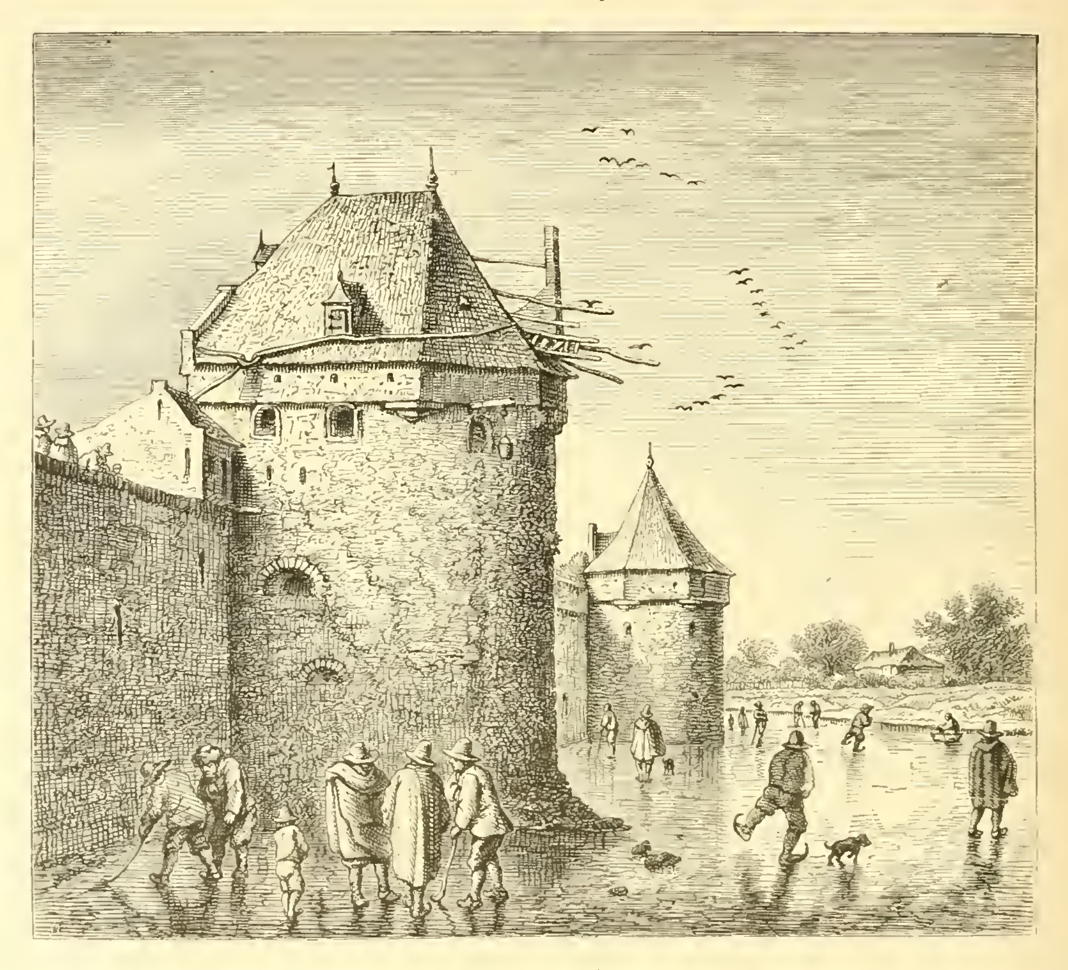
MOUCHERON. — LES MULETIERS.

vrais artistes. Pour nous, si nous les négligeons ainsi en bloc, c'est qu'en réalité ils ne nous apprennent de la Hollande qu'un côté commercial et puéril. Ils

dence peut être encore plus brièvement résumée. Elle s'incarne en Gérard de Lairesse (1640-1711), et en Adrian Van der Werff (1659-1722). A leur suite viennent divers peintres encore plus mièvres et affectés tels que Philippe Van Dyck, Arnold Boonen, Langendyck, etc. etc. Nous parlons au cours des chapitres de Cornelis Troost, des fils de Mieris, de Nicolas Verkolje, etc.

Quant au XIXe siècle, il ne semble guère avoir fourni à son début que de médiocres peintres dans le genre de Paul Delaroche ou de Léopold Robert, et encore inférieurs de beaucoup à ceux-ci. Dans toute la seconde partie du siècle, il y a eu un véritable et très beau réveil de la peinture en Hollande. Mais il ne saurait être analysé dans ce travail, beaucoup des meilleurs étant encore vivants et produisants.

font l'effet le plus fastidieux dans les musées hollandais ou allemands où ils abondent. Auprès de penseurs et d'observateurs comme Ruysdael, Paul Potter ou Hobbema, ce sont des diseurs de rien, et quant au métier, leur émail mièvre



SAFTLEVEN. — L'HIVER.

n'a rien de commun avec la laque douce et riche d'un Van Goyen (1) ou d'un Aart Van der Neer.

(1) La véritable orthographe serait Van Goijen. Nous aurions aimé, et certes nous n'y aurions pas manqué dans un ouvrage d'une autre nature que celui-ci, de laisser à tous ces beaux noms hollandais leur aspect authentique, écrire Van Goijen, Ruijsdael, Cuijp, Thomas Wijck, Wijnants, etc., etc. Il faut former le vœu que le goût des voyages d'art rende un jour plus courante cette orthographe à la fois plus exacte et plus artiste.

CHAPITRE XIV

Jacob Van Ruysdael. — Paul Potter et la vie animale. — Coup de soleil entre des mélancolies : Aelbert Cuyp. — Divers paysagistes à la suite. — Les peintres de villes. — Emmanuel de Witte et son rôle possible. — Le dernier grand peintre : Hobbema.

La paisible, la riche et la riante Hollande a aussi ses tristesses, et elles sont profondes. Sans parler des temps gris et des temps noirs, des brumes, des pluies et des tempêtes, qui sont souvent de longs accidents succédant aux calmes délicieux, à la pleine possession d'une bonne nature sous un bon soleil, il y a, dans le pays même, des coins dramatiques cachés dans le voisinage des plaines si vertes et des villas si fleuries, des étendues arides non loin des fertiles polders. Ce sont les dunes stériles, où il semble que la mer prenne sa revanche de tout ce que, plus loin, on a conquis sur elle.

On s'écarte un peu de Blœmendael qui est comme le jardin de Haarlem, et l'on se trouve bientôt parmi les dunes... Des points les plus élevés des sablonneux monticules, l'esprit se rassure : on voit de là les immenses étendues vertes de champs et de forêts, Haarlem heureusement couchée parmi ces richesses ; et plus loin l'œil peut encore découvrir des villages, et des champs, et des moulins. Mais lorsqu'on tourne le dos à toutes ces fraîches choses, il n'y a plus, sous les pas, qu'un sable ingrat et hargneux, de maigres végétations, de rares buissons dont la silhouette conserve même par le calme la contorsion que leur inflige le vent maussade... Et pourtant il y a quelque poignante consolation, quelque chose comme une paix amère, à marcher longtemps et longtemps parmi cette désolation. Il y a quelque douceur à se coucher dans ce sable pâle, à le sentir frémir et rouler sous les caprices de la petite brise ; il n'est point douloureux d'entendre le vent de la mer et le vent de la terre s'appeler et venir à la rencontre. L'un vous apporte le fracas, lointain et affaibli, des vagues qui se heurtent, au delà des

dunes; l'autre vous transmet en même temps le murmure, encore perceptible, des feuilles qui bruissent, plus bas, dans la forêt. Puis, on peut même, de certains de ces mesquins sommets, apercevoir, par une ondulation propice, un petit scintillement d'argent ou d'or, à l'horizon ; c'est un bout de la mer; on est là seul, et bien seul. Et soit étendu parmi les sèches végétations, soit cheminant à petits pas, on a la pleine, l'égoïste jouissance d'un ciel magnifique, immense, roulant des nuages blancs sur un azur ni trop aveuglant ni trop pâle. Un ciel vaste, sous lequel on respire bien, et auquel on peut conter ses peines.

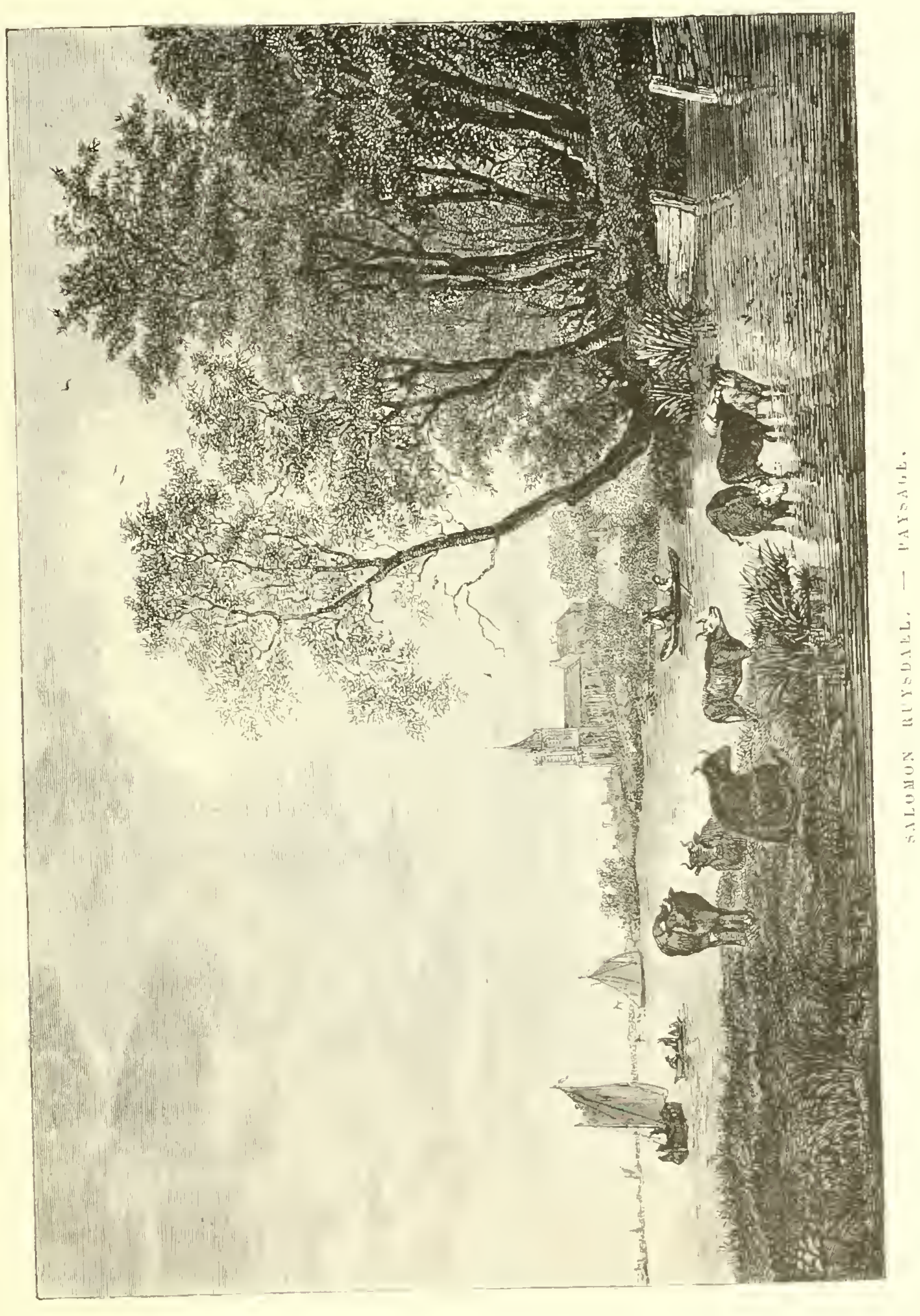
C'est le ciel de Jacob Ruysdael, et ce sont les lieux où il aimait à venir penser et peindre. Ce sont les seules terres qu'il posséda jamais, dont l'acquisition ne lui coûta rien, et dont le profit fut nul, mais qui suffirent, et pour cause, à ce



SALOMON RUYSDAEL. — BORDS DE CANAL.

sage, à ce brave homme, et à ce dédaigné. De beaucoup les plus précieuses et les plus émouvantes toiles que nous voyons de lui sont celles que lui inspirèrent cette mélancolique, ou plutôt cette grave promenade; et celles aussi dont il emprunta le motif à la forêt voisine, à sa lisière qui n'est pas encore forêt et qui commence à n'être plus dune. C'est là qu'il compatit aux résignations des arbres malmenés par le vent, des piètres chaumières poussées comme un champignon, au pied de quelque grand arbre, sur les bords de marécages. Il s'intéressa à un pauvre petit chemin, non, ce mot est ambitieux, sentier plutôt, qui monte et qui tourne, pour conduire à d'autres pauvretés, sans doute, mais sûrement pas à la richesse. La richesse des cultures et de la grande et heureuse Haarlem, il la retraça aussi, mais panoramiquement, de loin, du haut de ses dunes, comme un homme de médiocre condition qui n'a idée de la fortune qu'à distance. Alors, tapi dans son refuge de sable, cela l'amusait, après tout, de pouvoir faire tenir toute cette richesse dans un assez petit carré de papier, et plus tard, à le transporter sur une modeste toile une fois rentré à l'atelier; de marqueter bout

à bout les cultures superbes, grandes comme les cases d'un damier de poupée, et de montrer d'un seul coup d'œil toute la ville de Haarlem, disposée à l'horizon



SALOMON RUYSDAEL. — PAYSAGE.

comme un joujou. C'est un grand philosophe, conscient ou non, celui qui peint ainsi la richesse de loin, et la misère de près, celui qui montre qu'une opulente ville et ses gras environs peuvent être embrassés d'un coup d'œil, et

présentés sur un mouchoir de poche, tandis qu'un petit buisson stérile, entouré de sable, un petit chemin creux, et encore ravagé d'ornières, peuvent être étudiés minutieusement, le chemin herbe à herbe, et le buisson feuille à feuille. Faire longtemps penser, avec cela, comme il a longtemps pensé lui-même!

Ruysdael aima le médiocre buisson; il aima l'arbre; et ce n'est pas par puérilité ou par naïveté qu'il en dessina, grava et peignit toutes les branches, les moindres rameaux et les petites feuilles. En quelques eaux-fortes, il fouilla non moins profondément qu'en ses peintures cette écorce et ces feuillages, ces pierres moussues, ces flaques alourdies de végétation, ces touffes d'herbes des chemins, toutes ces choses qui l'intéressaient prodigieusement. La grandeur était dans ces infiniment petits. Soit par dédain mal informé, soit par ignorance intéressée, j'ai vu des peintres de mon temps sourire de ces choses et les traiter d'enfantillages, affectant de proclamer qu'elles sont ennuyeuses et inutiles. Je me défierais des gens qui prétendent aimer les ensembles sans savoir s'intéresser au détail.

Cela suppose toujours une ambition qui n'est pas, en revanche, toujours justifiée. La grande vertu des maîtres hollandais a été la modestie, et nous entendrons par là l'acception conforme à l'origine même du mot : le sens de la mesure. Presque jamais ils ne se sont écartés de cette règle, et ceux qui l'ont oubliée, nous l'avons vu, y ont échoué piteusement. Rembrandt lui-même, si dominateur, a donné les plus belles leçons de modestie qui soient, et il pourrait être soutenu que jusque dans Frans Hals, on trouve cet instinct, car si son œuvre est de joie et d'apparat, il n'en dit, après tout, pas plus qu'il ne faut, et il sait toujours s'arrêter juste à temps. Or la justesse, n'est-elle pas, elle aussi, quelles que soient les apparences d'une œuvre, une forme et un signe de la modestie? Mais chez Ruysdael, chez Hobbema, chez les peintres de la vie, cette qualité atteint son plus haut degré de naturel raffinement. Leur existence, pour la plupart, était obscure, humble, frugale; leur œuvre était exclusivement et volontairement restreinte à ce qu'ils ressentaient; mais pour croire par là qu'ils n'avaient pas un sens parfait de ce qu'il y a de plus luxueux et de plus rare dans la nature, il faudrait n'avoir jamais comparé leurs œuvres avec celles des peintres à la mode, des artistes riches, prospères, recherchés que nous avons sommairement énumérés. Maintenant que les engouements sont passés, c'est la peinture de ceux-ci qui paraît pauvre et mesquine; c'est celle des autres qui éblouit comme l'or, comme les plus riches pierres, ou comme les plus beaux fruits. Il faut croire qu'il en sera souvent ainsi et que le temps est nécessaire pour ternir les clinquants et embellir les matières précieuses.

Un seul petit tableau de Ruysdael éclate comme une chose de grand luxe parmi cent tableaux des italianisants. Nous ne nous sommes guère préoccupés d'établir la chronologie de ces derniers, ni les différentes périodes toujours de plus



J. RUYSDAEL. — LA CASCADE.

en plus prospères de leur progression, depuis ceux qui prenaient leur inspiration à Rome dans l'imitation de l'Allemand Adam Elsheimer, ou des Français que nous connaissons, Poussin et Claude Lorrain, jusqu'à ceux qui semblèrent plus tard introduire dans leurs œuvres non moins artificielles une sorte de réalisme ; en un mot, depuis Poelenburgh ou Pieter Lastman et Swanenburgh (les deux maîtres de Rembrandt) jusqu'à Berchem ou aux Both. Cela n'aurait présenté pour nous qu'un médiocre intérêt. Mais pour les maîtres qui nous re tiennent maintenant, pour ceux que nous aimons et qu'il faut aimer, il est



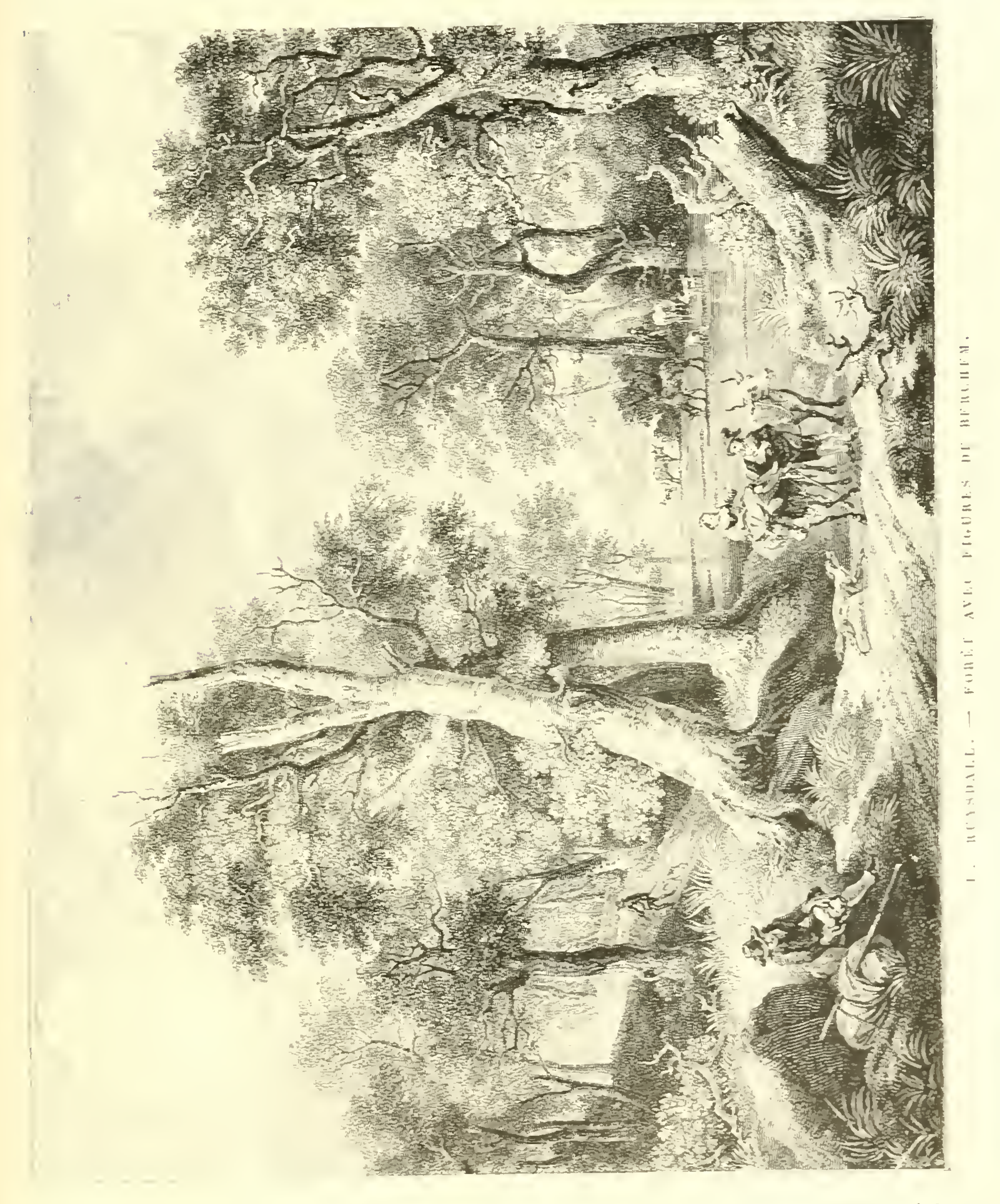
J. RUYSDAEL. — LE CHAMP DE BLÉ.

bon de faire remarquer que nous assistons en ce moment à une seconde et riche moisson.

De même qu'à Rembrandt et à Frans Hals succédera une nouvelle poussée de peintres qui sont leurs cadets et leurs véritables héritiers, tels Pieter de Hooch, Vermeer, Jean Steen, de même Jacob Ruysdael, Cuyp, Paul Potter et Hobbema, appartenant à une génération plus jeune d'au moins vingt ou vingt-cinq années, forment l'admirable regain de la terre qui venait de donner Jan Van Goyen, Wynants, Aart Van der Neer et Salomon Rusydael.

Le charmant et habile peintre qui vient d'être nommé le dernier et qui n'a été retardé jusqu'ici que pour mieux montrer certaines filiations entre les grands paysagistes de l'école de Haarlem, est bien plus encore que Van der Neer un frère

de Jan Van Goyen. Il est à peu près ignoré chez nous : il n'y a rien de lui au Louvre, peu de choses de lui en France, sinon dans certaines grandes collections parti-



J. RUYSDAEL. — FORÊT AVEC FIGURES DE BERGHEM.

culières difficilement accessibles. Pour le bien connaître, il faut aller à Munich, à Berlin, à Bruxelles et à Amsterdam. C'est ainsi qu'à Berlin, par exemple, on verra de lui un paysage qui est véritablement un Van Goyen bleu, tandis que

la *Halte*, d'Amsterdam, ou le *Bac*, de Bruxelles, montrent le peintre en possession de lui-même et s'étant créé son propre langage de thèmes et de couleurs. De quelle nature au juste est cette parenté avec Van Goyen si visible dans les premiers tableaux de Salomon Van Ruysdael ? C'est ce que l'on ne peut déterminer actuellement car les documents, extrêmement peu nombreux quant à Salomon, sont muets sur ce chapitre. On ignore même la date de sa naissance ; on sait qu'il est mort en 1670, et il est par conséquent probable qu'il fut de quelques années



J. RUYSDAEL. — ENTRÉE DE FORÊT.

plus jeune que Van Goyen ; c'est donc, étant donné que la manière de Salomon se transforma plus tard quelque peu, le plus âgé qui a exercé une influence sur l'autre. Seulement fut-elle de maître à élève, ou simplement d'aîné à admirateur? Peu importe, après tout. Salomon Van Ruysdael fut inscrit à la gilde de Haarlem en 1623, et en 1648, il en était doyen ; on sait qu'il a été favorisé de quelque aisance. C'est une fort agréable et fraîche surprise de voir un tableau de lui pour la première fois, alors qu'on ne connaît encore que des œuvres de son illustre et grave neveu, surtout si l'on commence la rencontre par le tableau de Bruxelles ou un de ceux de Munich, tels que le *Bord de Rivière* (n° 542).

Selon une coupe familière à Salomon et fort ingénieuse, la portion de terre,

d'arbres, de chaumières, se trouve comme suspendue entre un ciel vaste et léger, et une eau limpide qui présente l'image renversée de ce coin si riant et si vivant. Une barque trimballe des personnages ou du bétail ; il y a un ou deux



J. RUYSDAEL. — LA PLAGE DE SCHEVENINGUE.

grands arbres obliques plantés juste au bord de l'eau, et qui forment avec leur réflexion un angle amusant ; passé le motif important, la principale masse du tableau, il y a, à droite ou à gauche, un dégagement d'eau ou de champs : les

terres qui s'en vont là-bas, ou le fleuve qui continue son circuit : on voit loin. Quant à la couleur de cela, elle est gaie, transparente, vive, pourtant fort sobre, et la touche est légère et délicate. C'est décrit en homme fin, en homme d'esprit, mais simple et de sensations sincères. La *Halte* du musée d'Amsterdam est un tableau tout bonnement délicieux, avec son va-et-vient de voyageurs, de chevaux et de servantes, la voiture arrêtée devant l'auberge, les vaches qui boivent paisiblement dans la mare, et que les voyageurs n'intéressent pas, l'échappée sur la campagne, vivement éclairée, au delà de cette agitation d'un moment dans un bon coin qui bientôt retombera endormi. Bref, en voyant toutes ces jolies toiles, la légèreté de leur feuillage, les clairs reflets dans l'eau, on serait tenté de revendiquer une bien plus haute place pour Salomon van Ruysdaël, et en vouloir un peu à Jacob de l'avoir rejeté longtemps dans l'ombre.

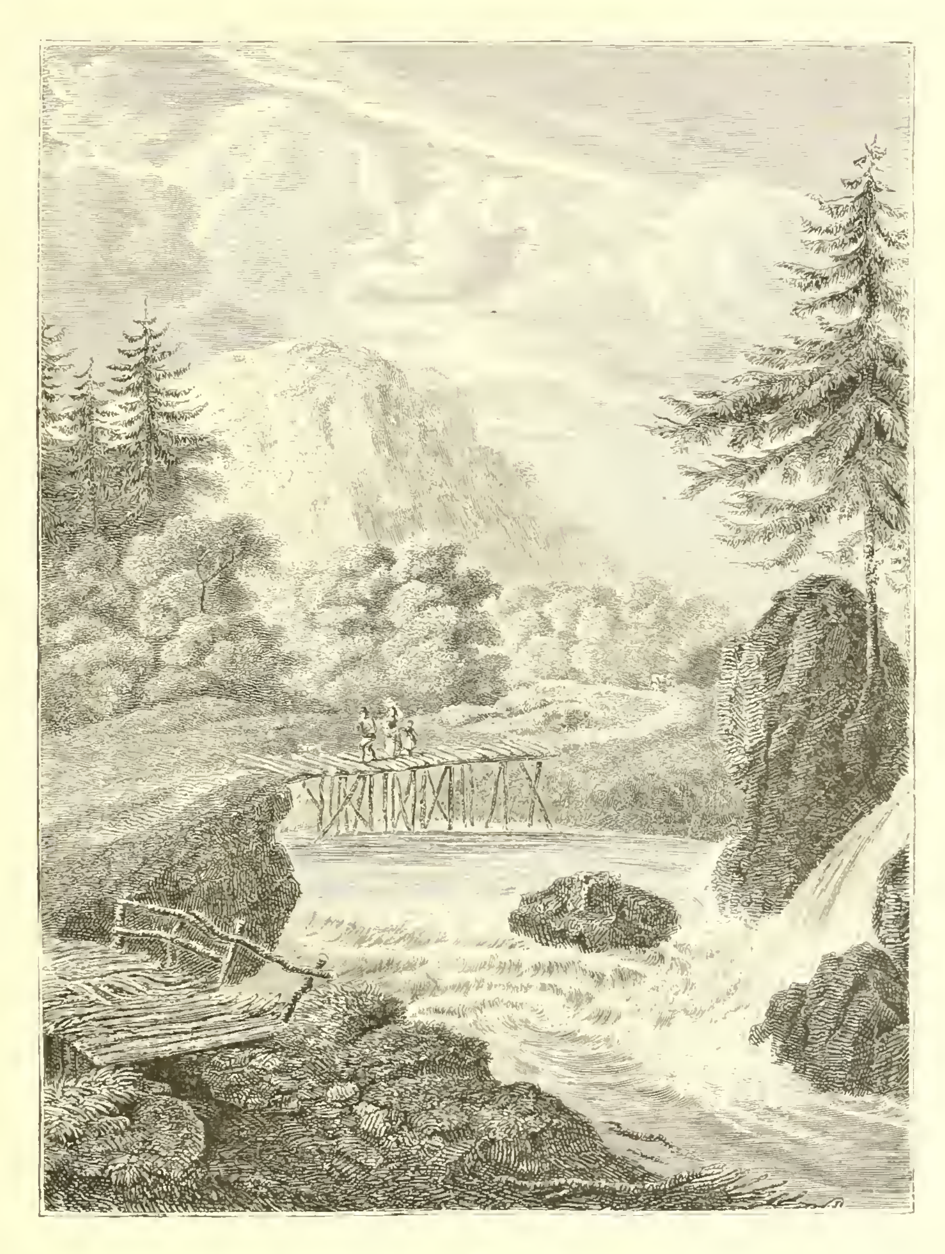
Hélas! le pauvre Jacob, ce n'est guère sa faute, et il est invraisemblable qu'il ait jamais entrevu même en rêve, ou lorsqu'il revenait, un peu las, de prendre ses croquis dans les dunes d'Overveen, les centaines de milliers de florins que vaudraient les toiles qu'il était plus d'une fois heureux de vendre tout juste une quarantaine, et des grandes!

Puis lorsque peu à peu on entre dans son œuvre, qu'on s'y enfonce comme dans une grande forêt, qu'on s'y absorbe comme dans une solitude, on éprouve des sensations assez fortes pour mieux se rendre compte des situations respectives, et l'on se convainc que si Salomon fut un peintre exquis, injustement oublié pendant longtemps, un peintre à régals légers et raffinés, il fut, lui, véritablement un grand homme.

Sa vie, la voici toute, juste en ce qu'elle peut tenir de lignes. Il naît en 1628 à Haarlem ; il a pour père Isaac van Ruysdael qui est frère de Salomon, et qui est marchand de cadres, peut-être peintre, mais pas très brillant en tous cas. Il reçoit quelque éducation médicale, croit-on, mais rien n'est moins démontré ; picturale, de son oncle Salomon, et peut-être aussi d'Allart Van Everdingen (1621-1675) mais cela n'est pas prouvé davantage.

En ce qui concerne Allart Van Everdingen, bien que ce soit un bon peintre, estimable, solide, il suffira de dire que né à Alkmaar, il fut élève de Roelandt Savery, et aussi de Pieter Molyn qui le rattache quelque peu à l'école d'Haarlem ; qu'il visita la Scandinavie, avant de revenir se fixer à Haarlem, puis à Amsterdam, et de s'y faire une spécialité de paysages accidentés, aux chalets perchés sur des rocs sapineux, aux cascades bondissantes et écumeuses, rapportés ou inspirés de ses voyages en Norvège. Ce sont ces paysages à bouillonnantes chutes d'eau qui font supposer qu'il donna des leçons à Jacob dans l'œuvre de qui se trouvent quelques pages de même style, très réussies, très dramatiques, de même motif presque. Il est fort vraisemblable que Ruysdael a entrepris lui-même ce voyage, car ses paysages sont plus fortement accentués encore que les meilleurs d'Ever-

dingen. Ce n'est pas une expédition, pour un Hollandais, si lointaine, si coûteuse et si périlleuse, que Ruysdael ne l'ait pu tenter même avec de faibles ressources.



A. VAN EVERDINGEN. — LE PONT DE BOIS.

La tournure même, sérieuse et un peu triste, de son esprit, le montre aisément attiré par ces sauvages beautés, et la sincérité de l'ensemble, le rendu très sûr du moindre détail, laissent difficilement croire à de simples pastiches.

Ruysdael ne trouve point la richesse à Haarlem, ni même l'aisance. Il vient

se fixer à Amsterdam où il obtient en 1659 le droit de bourgeoisie. Il y mène une vie petite, maladive parfois, et y accomplit un labeur peu rétribué, sa peinture n'étant point flatteuse ni frivole ; il a son père à sa charge et demeure vieux garçon ; il accepte parfois chez les autres de secondaires besognes pour vivre, se rattrapant lorsqu'il peint pour lui ; il se fait triste et retourne souvent dans



A. VAN EVERDINGEN. — LE TORRENT.

les environs d'Haarlem ; sa misère devient de plus en plus grande, sa santé de plus en plus précaire ; Haarlem est son dernier séjour, l'hospice sa dernière retraite, grâce à la cotisation de quelques corréligionnaires ; il y meurt en 1682 ; son enterrement coûte quatre florins.

Vous savez maintenant sa vie, vous connaissiez ses promenades, et comme l'histoire ne nous a rien conservé ni de son visage, ni de son caractère, vous pouvez vous le représenter tel qu'il vous plaira, certains que les données que vous avez ne vous égareront guère. Car vous savez qu'il n'est point compliqué d'esprit ; qu'il aime les choses simples ; qu'il n'est pas charlatan (sans quoi il eût

fait fortune); que ce qu'il voit, son coin de terre, lui parle à l'imagination et



PAUL POTTER. — LE PACAGE.

au cœur plus que ce qu'il entend rapporter, car il aurait bien pu faire de l'Italie

sur place, et du faux soleil sur commande. Vous savez qu'il est bon car il se rapproche des choses humbles; qu'il est modeste, et même trop, car lorsque quelque Berchem, pour qu'un tableau de lui soit « de vente », et sur le désir d'un bourgeois, introduit des figures dans ce tableau, Ruysdael ne le prie pas d'être plus discret et de ne pas y mettre si à l'aise ses rouges trop voyants et ses figures trop prétentieuses. Enfin vous sentez bien que lorsqu'il est tout seul,



PAUL POTTER. — LA PRAIRIE.

peignant pour lui, il y met beaucoup de cœur, de conscience, et toute la force qu'il peut. Est-ce que tout cela ne vous suffit pas pour aller maintenant devant le petit *Buisson* du Louvre ou devant le *Champ de blé* du musée de Rotterdam, les *Dunes d'Overveen* du musée de La Haye, le grand *Paysage* (990) de la National Gallery, si vaste, si plein d'air, avec le grand ciel si étonnant de mouvement sur le pâle bleu duquel courent et courent les nuages blancs et gris ? Ce petit *Champ de blé* de Rotterdam, et les tableaux de même thème, qu'il a fortement et grassement peints, est émouvant presque comme la triste dune : il n'est guère grand et il n'est pas très régulier, ayant poussé comme par hasard entre une route à demi défoncée, des haies malveillantes, et des cahots de terrain pierreux; un pâle rayon de soleil tombe d'entre les nuages gris sur une partie du paysage, et il est pour cette humble richesse de rencontre.

Des tableaux sont encore infiniment plus tristes. Comme cet homme a dû par moments souffrir ! Ce sont, à Dresde, le *Cloître* avec sa tour en ruines, le lugubre



PAULUS POTTER. — LA MARE.

Château de Bentheim ; ou encore ce tableau si désolé, qu'on appelle le *Cimetière des Juifs*, où il semble que le peintre s'en soit donné tout à son saoul, de cette humeur sombre qui le prenait comme un nuage gris crevant sur les dunes. Il

passe aussi à des tableaux plus reposants et plus sains, j'entends moins invitants au découragement : les vues d'Haarlem du haut des dunes, telles qu'on en admire à la Haye, à Berlin ; ou encore la gaie et fine *Plage* du musée de la Haye ; ou, bien que grave et austère d'harmonie, l'admirable *Moulin à vent* de Buckingham Palace. Il faudrait encore dire les grands marécages qu'il aime à faire embrasser d'un coup d'œil, les forêts sombres dont il montre l'entrée, les tempêtes qu'il regarda se déchaîner sur la mer de Haarlem, ou sur les côtes, et dont le beau tableau du Louvre est un saisissant spécimen. Mais l'œuvre de Ruysdael est longue à explorer, longue à décrire, arrête longuement à chaque coin. De dire, encore, que c'est un grand peintre, qui dessine avec la force incroyable que donnent les minutieuses, les infatigables études, et qui peint avec des matières probes, durables, très raffinées quoique parfaitement solides et rassurantes, ce sont des remarques à faire lorsqu'il ne reste rien à dire du cœur. L'admirable cohésion de ces tableaux, l'harmonie non pas seulement de la couleur, mais encore du dessin, entre le ciel et la terre, qui se tiennent ensemble et se complètent comme les parties d'un organe, voilà qui donnera aux hommes et aux artistes de belles et hautes leçons. Jacob Van Ruysdael, lorsqu'on l'a bien compris et bien aimé, vous aide à trouver, à l'égard de la nature, des trésors de désir et de tendresse dont vous ne vous soupçonniez pas capable.

C'est la raison d'être, j'allais presque dire l'excuse des grands paysagistes ou naturistes hollandais du XVIIe siècle, d'avoir détaché cette parcelle du domaine plastique, d'avoir porté toute leur attention et toutes leurs forces sur ces morceaux de nature que les primitifs flamands n'ignoraient point, aimaient au contraire, mais maintenaient dans un rôle secondaire, ne montrant de paysages que par les baies des salles, ou ne laissant qu'accidentellement les bêtes se faufiler entre les jambes des personnages. Les maîtres du XVIIe siècle aimèrent à leur tour ces choses d'un si intense amour qu'ils leur donnèrent la grandeur par la simplicité, et le style par l'attention. Leur œuvre est solide ; peu importe que dans les âges suivants, et surtout dans celui-ci même, à part les grands Anglais comme Constable, Old Crome et les grands peintres français comme Rousseau, Corot, Millet, il y ait eu cent mille paysagistes, se campant devant le premier champ venu, et le photographiant avec autant de prétention que de platitude. Les naturistes hollandais ne sont pas responsables de cette mauvaise herbe. Eux seuls, à travers les temps, donnent toute leur éloquence aux choses simples, aux êtres qui vivent sur la terre et de la terre, à ces êtres sans gloire mais non sans mission, si humble soit-elle, hommes ou bêtes que les anciens désignaient du seul nom d'*animantia*. Un de ceux qui ont le mieux fait sentir cette intensité d'attention apportée à cette vie végétative, c'est Paulus Potter (1625-1653).

Par des moyens différents, et dans une différente situation de vie, Potter est arrivé aux mêmes fins que Ruysdael. De famille aisée, non dépourvu de succès ni

de fortune. Potter eut de semblables attendrissements et de semblables mélancolies. Ruysdael avait traîné sa vie dans la misère, Potter portait sa misère en lui :



PAULUS POTTER. — LE PATURAGE.

le poitrinaire aima doucement, plaintivement, attentivement les champs et les bêtes des champs, comme le pauvre homme aimait les ingrates dunes, les cimetières en ruines et les mers secouées par les bises.

Un bœuf n'a pas de patrie, semble-t-il, et c'est le même bœuf dans tous les pays. C'est une erreur dont on revient quand on a songé devant les prairies de Delft et quand on s'est promené dans les tableaux de Paulus Potter.

Cette campagne, qui commence tout de suite au ras des villes, dès le pied du mur de la dernière maison, dès le bord du dernier canal! Cette campagne sans banlieue, si par banlieue on entend ce que nous avons en France autour des

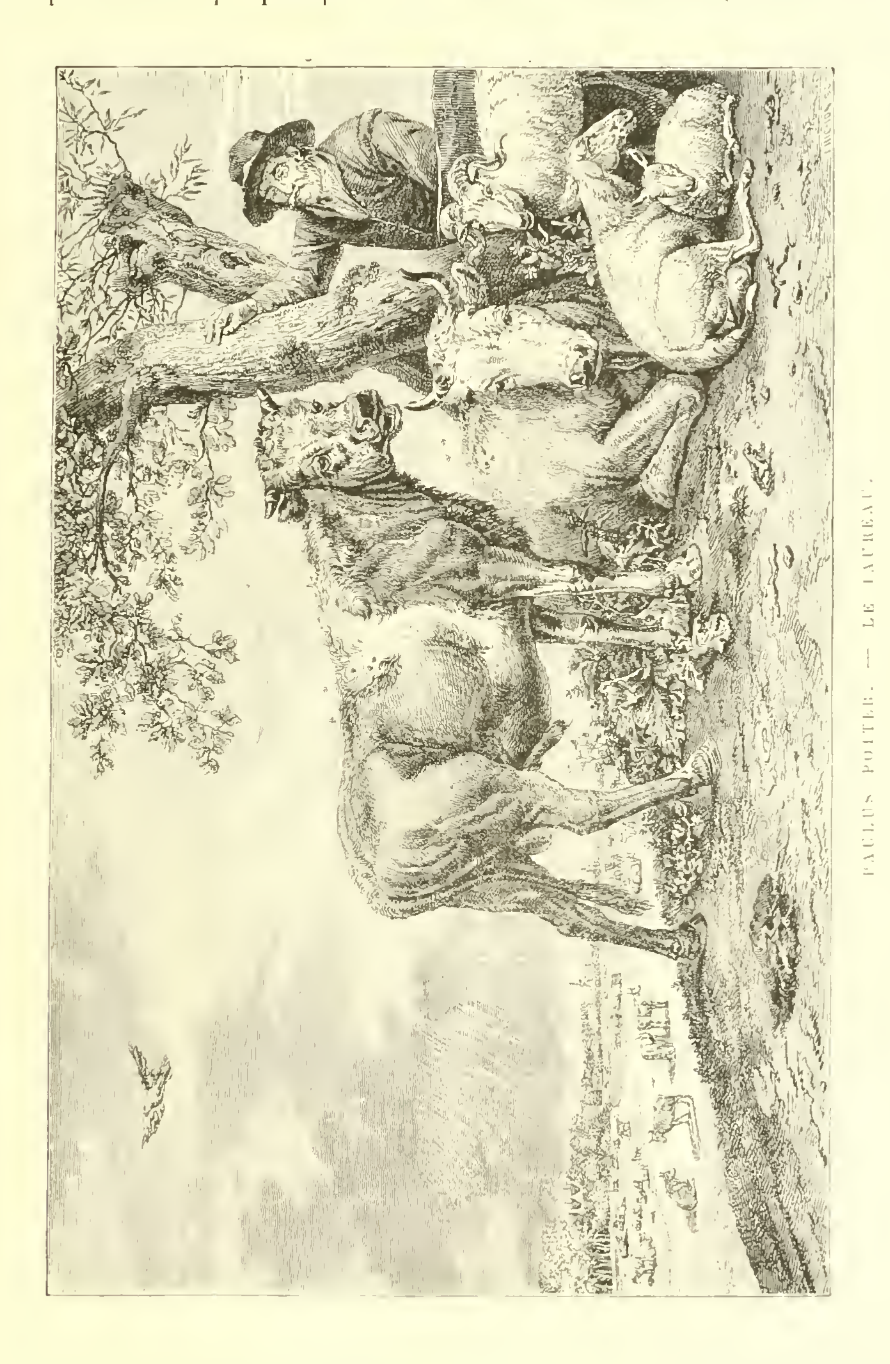


PAULUS POTTER. — LES CHEVAUX A L'AUGE.

grandes villes : ces ignobles inutilités ou nécessités? de terrains vagues, vides et pelés, de fortifications, de baraques, de sales usines et dépotoirs.

Voici, entre cent autres aspects, un grand pan de verdure, une plaine au nord de Delft, du côté du canal de la Haye, un pays peint que le paysagiste n'aurait qu'à découper, on dirait, en quatre coups de canif et à emporter, roulé sous son bras. Un ciel qui bouge à peine, des animaux qui ne bougent pas; un beau cheval brun à la crinière et à la queue noires est arrêté là-bas. Il fait bien un quart de tour sur lui-même toutes les demi-heures et il y met bien cinq minutes ; le beau cheval baisse la tête sans se presser, puis broute lentement; une magnifique

vache blanche marbrée de noir, après avoir mûrement discuté le pour et le contre, interrogé l'horizon, fléchit les genoux et pouf! (mais non, cette interjection est bien trop brève et trop rapide pour noter ces mouvements langoureux comme ceux



PAULUS POTTER. — LE TAUREAU.

d'une odalisque) la voici couchée sur le flanc, pour bien longtemps sans doute, tout le temps nécessaire pour que Paulus Potter la crayonne. Il n'y a plus que la queue qui, de temps en temps, oscille pour chasser sans impatience des mouches

qui, vraiment, sont elles-mêmes sans hâte. Le soir, sans aucun doute, surprendra la vache toujours couchée et le peintre toujours crayonnant.

D'un autre côté de la ville, c'est toujours la grande plaine verte, avec les taches blanches, noires, feu, des bonnes vaches immobiles, si complaisantes pour leur peintre. L'horizon circulaire est tout bordé d'une festonnante ligne d'arbres, de buissons, de petits bois d'un vert noirâtre contrastant avec le vert très clair de la prairie; mais un feston toujours irrégulier et de silhouettes si heureuses que le plus grand peintre se garderait bien de les rectifier. Les rayons d'un soleil très blond, caché par de grands nuages gris, agréablement relevés çà et là d'autres nuages bleuâtres, tombent en éventail sur le lointain sol.

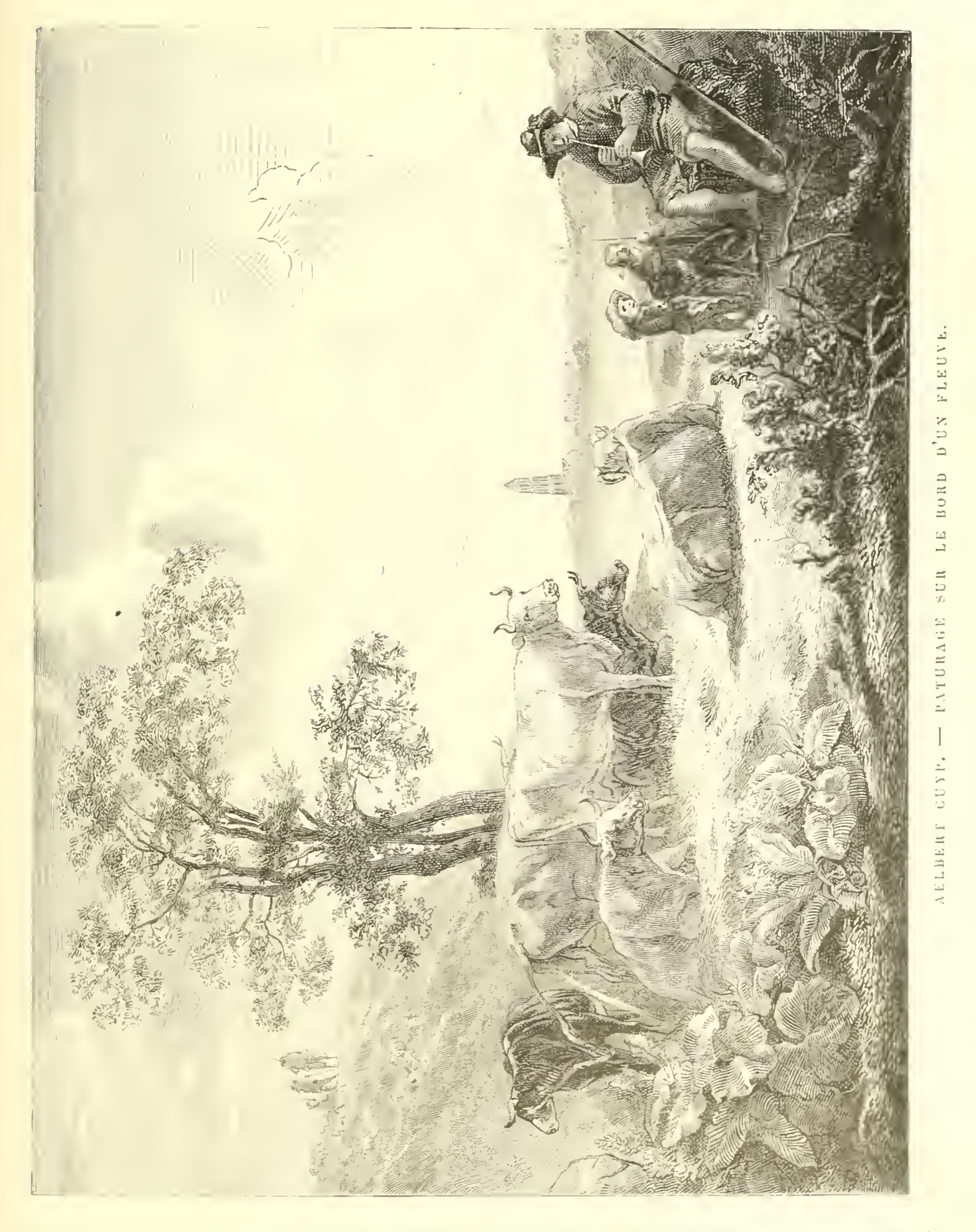


PAULUS POTTER. — VACHES PAISSANT.

Comme Paulus Potter a bien rendu tout cela, ou, si l'on préfère, car en vérité on ne sait plus, comme tout cela est bien imité de Paulus Potter! L'artiste et la campagne s'aimaient profondément, et c'était entre eux à qui se prouverait le mieux cet immense et si calme amour : l'une en lui découvrant tous les trésors de sa trompeuse monotonie ; l'autre en la portraiturant trait par trait, avec un soin infini, comme on voit dans les tableaux des primitifs saint Luc portraiturant la Vierge. Lui, c'est la Féconde qu'il grave de son pinceau patient.

Ce fin et maladif jeune homme, de mise et de manières raffinées, si pâle, si consumptif, voué évidemment à la mort précoce du phtisique, est celui qui accomplit cette œuvre robuste. Oui, ce maigre jeune bourgeois aux longs cheveux roux dont Van der Helst nous donne le portrait, si soigné avec son vêtement de satin noir et son linge très blanc, n'avait point la hâte et la fièvre des autres malades si portés à brûler la vie, sentant que la vie les brûle. Au contraire, il s'y cramponnait lentement et tendrement.

... Et maintenant voici le *Taureau* du musée de la Haye. Les critiques avec leur



AELBERT CUYP. — PATURAGE SUR LE BORD D'UN FLEUVE.

assommant jargon ont souvent dit, vous le savez, les défauts et les qualités de cette peinture. C'est de la besogne faite, bien faite, trop bien faite. Ce qui a choqué certains est justement la raison d'être de toute l'œuvre et la clef de

l'âme de l'artiste. Je parle du soin extrême de chaque détail. On dirait, si l'on ne faisait pas attention, être en présence d'un puéril trompe-l'œil : c'est buriné poil à poil, brodé touffe de laine par touffe de laine. Un orfèvre, un de ces primitifs à la fois orfèvres et peintres, n'aurait pas ciselé plus opiniâtrement la petite grenouille placée aux pieds de la bête, la bouse qu'une vache a laissé tomber et qu'une roue de charrette a coupée d'une ornière, les brins d'herbe, les petits tourbillons de poil de l'échine, l'écorce de l'arbre, le rugueux des cornes du bélier, le museau rose des moutons, la barbe du berger; tout cela est d'un patient bijoutier, résigné et aimant.

Il en est de même non seulement de toutes les parties en avant du tableau, mais encore des moindres places lointaines; une pie est indiquée d'une touche, près d'une petite vache qui est à cinq cents mètres, à mi-chemin de la ferme cachée entre les arbres, dans toute cette échappée de plaine si délicieusement fine et forte. La pâle dorure répandue sur toute l'œuvre est admirable. Si l'on ne s'arrêtait qu'aux détails, on serait perdu, car on ne comprendrait plus ce tableau; si l'on ne s'y arrêtait pas, on serait plus malheureux encore, parce qu'on perdrait le plaisir de longs attendrissements. Il faut, en même temps, les sentir et les oublier, pour avoir la communication complète de l'envahissante, simple et intense âme animale, qui, peut-être, ne vit avec cette extrême force que grâce à cet extrême soin.

Si vous avez eu pour ce grand tableau les admirations nécessaires et les indulgences propices, vous pourrez maintenant, dans les petits, apprécier sans restriction les qualités de soin, de savoir et de force. Déjà au Louvre, bien que cela ne suffise point pour connaître Potter, vous aurez admiré ce petit *Cheval blanc*, si bien pommelé de noir, si bien en arrêt en ce moment, et si prêt à reprendre le galop; puis cette belle esquisse plutôt que tableau d'une *Prairie* avec des bœufs; enfin ce minuscule et vaste *Bois de la Haye*, peint d'hier, conservé si vert, si frais et si actuel. Au musée de Cassel, deux petits tableaux parfaits : en miniature toutes les qualités de volonté et de précision du *Taureau* de la Haye, prenant ici une netteté, une précision, un ramassé extraordinaires. Un autre petit *Bois de la Haye*, au musée de Berlin, qui est encore plus à l'état de neuf que le nôtre, avec son équipage attelé de chevaux blancs, sa meute, ses chasseurs et ses cavaliers. Les tableaux du musée de l'Ermitage, très célèbres, ceux du musée d'Amsterdam, inégaux : certains délicieux comme les *Bergers et leur troupeau*, les *Chevaux dans la Prairie;* certains curieux comme ce bizarre *Orphée* botté, charmant les animaux, y compris une licorne peinte avec autant de sérieux et de soin que si Potter l'avait vue poser pour lui dans la plaine de Delft ou s'arrêter complaisamment à la lisière du Bois de la Haye; enfin un très grand qui a peut-être été beau, la *Chasse aux ours*, bien que dramatique et sortant du genre habituel de Potter, mais qu'on est hors d'état d'apprécier car il

est entièrement repeint par un mauvais peintre. Dans la collection Six, un des meilleurs petits tableaux, avec sa plaine lointaine, dans laquelle sont admirable-



ALBERT CUYP. — LE DÉPART POUR LA PROMENADE

ment peints, une belle vache, un berger, un chien, et la mare, au premier plan, où une femme en jupon rouge et casaque gris violet vient récurer un baquet.

Enfin, il faut revenir, pour finir la revue, au musée de la Haye, devant cette petite merveille de *La Vache qui se mire*, si limpide, si honnête, et dans laquelle des figures de baigneurs, hautes comme le tiers du doigt, ont la puissance et la sûreté de figures de Michel-Ange !

Potter avait eu pour père et aussi pour maître (son autre maître fut Jacob de Weth) Pieter Potter, un brave peintre un peu incertain de lui-même, mais dont les *Coupeurs de paille* au musée d'Amsterdam indiquent un sincère. Paulus peignit successivement à Delft, à la Haye, et enfin à Amsterdam, où il mourut ; mais nous considérons que c'est à Delft qu'il se forma véritablement. De l'école de Delft il a le calme, le relief et la force, en même temps que la belle matière.

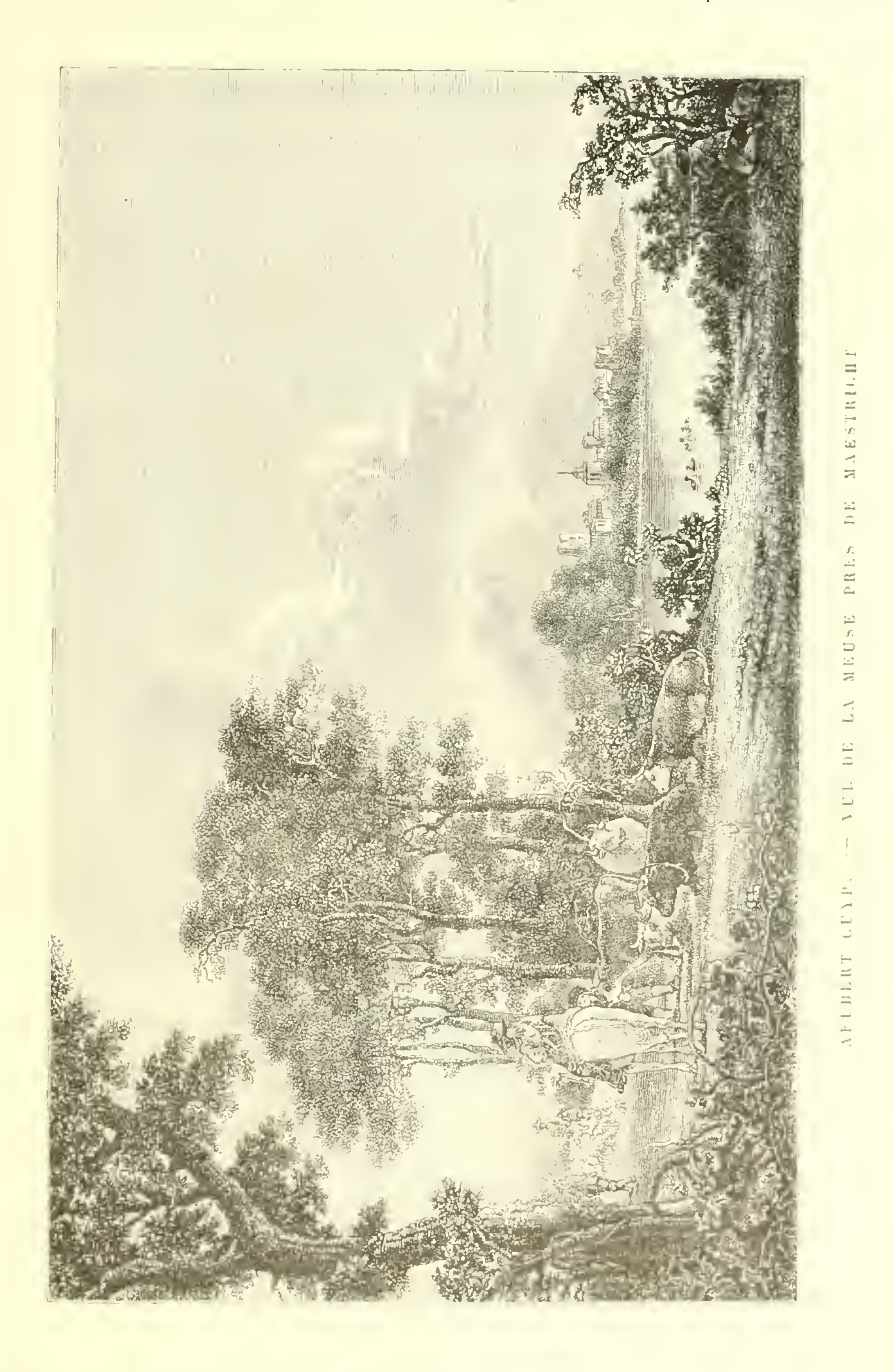


A. CUYP. — BÉTAIL.

Nous avons conscience que nous venons d'employer là une expression assez vague, bien que séduisante et fort à la mode. Mais après tout, le charme du terme est dans la multiplicité de ses acceptions, dans la variété même des cas auxquels il peut s'appliquer. Il y a la belle matière de Van Goyen et de Van der Neer, qui est légère et subtile, et la belle matière de Ruysdael qui est au contraire sobre, nourrie et serrée. Nous verrons celle de Pieter de Hooch, qui est vraiment riche, précieuse et éclatante, mais pas à la façon de celle de Van der Meer de Delft qui a les mêmes qualités pourtant avec une saveur différente. Il en faut donc conclure (et d'autres exemples seraient aussi bien tirés de Rembrandt, de Hals, et même parfois de peintres très inférieurs) qu'il est fort difficile de définir en quoi la matière d'une peinture mérite d'être appelée belle.

C'est une affaire de perception délicate et exercée, qui se sent plutôt qu'elle

ne s'explique, et l'école hollandaise plus qu'aucune des autres écoles d'Europe nous met à même de développer en nous ce goût et ce tact spécial, car il n'en est



AELBERT CUYP. — VUE DE LA MEUSE PRÈS DE MAESTRICHT

aucune qui ait poussé plus loin ses recherches et dans des sens plus divers. Ces maîtres hollandais permettent de comprendre, par des exemples sans cesse renouvelés, que la beauté de la matière dans une peinture tient tantôt à l'emploi et

à l'effet, tantôt à la qualité seule des substances, mais le plus souvent à l'accord entre un excellent métier, très calculé et très réfléchi, et une heureuse inspiration du moment.

La preuve c'est que chez un même maître la matière n'est pas toujours également belle, ou qu'elle ne l'est pas toujours de la même façon. Dans l'œuvre de Rembrandt, par exemple, nous avons vu la *Bethsabée* et les *Pèlerins d'Emmaüs* être chacun d'une matière admirable et profondément différente. Chez Jan Steen, que nous étudions plus loin, il est des tableaux, même réussis, qui sont d'une



AELBERT CUYP. — VUE DE DORDRECHT.

matière paraissant médiocre, et d'autres d'une matière délicieusement raffinée. Serait-ce une affaire de bonheur presque autant que de savoir? Il y en aurait long à dire là-dessus. En tous cas, il y a des peintres qui sont heureux tout le temps, d'autres qui ne le sont jamais.

Ces remarques trouveraient d'ailleurs une application encore plus directe dans les chapitres suivants. Mais pour en revenir à nos paysagistes, la beauté de matière que nous signalions en terminant notre esquisse de Paul Potter, et qui est l'honnête et loyale matière de l'école de Delft, bien foncièrement hollandaise, est fort différente de celle d'Aelbert Cuyp qui, tout en étant fort belle, conserve, par suite de l'éducation du peintre une saveur moins du terroir, et, pour dire

le mot, plus italienne. Il n'est pas nécessaire pour cela que Cuyp ait été en Italie : son père et son maître Jacob Gerritsz Cuyp (1594-1652) correct et un peu froid peintre de portraits, parfois de scènes de genre, et sur lequel il n'y a pas lieu



AELBERT CUYP. — BÉTAIL S'ABREUVANT.

de donner de longs détails, avait été élève d'Abraham Bloemaert que nous avons vu un des chefs des italianisants, et qui fut le maître même de Jan Both. Or la matière chez Aelbert Cuyp, n'est pas infiniment supérieure à celle des

italianisants. C'est sa couleur qui est magnifique et harmonieuse. Cette beauté de couleur superbe qui n'est en somme que la réussite dans la voie où les Both, les Berchem, etc., ont pour nous échoué, demeurant à moitié chemin, cette couleur trompe sur la qualité de tout le reste : du dessin qui n'est pas toujours des plus agiles, ni des plus sûrs, du sentiment de nature qui n'est certainement pas d'aussi pur aloi que chez les Ruysdael, Hobbema ou Potter, enfin de l'orientation même de l'œuvre en général, qui est incertaine, offrant souvent, très souvent, presque toujours, un grand charme, mais presque jamais une très forte émotion.

S'il n'avait pas cette couleur vraiment rare, on serait tenté devant plus d'un morceau de Cuyp de le placer décidément parmi les artistes secondaires, et ce serait une méprise d'ailleurs que l'on regretterait amèrement toutes les fois qu'on le rencontre dans ses bons moments et dans les bons endroits.

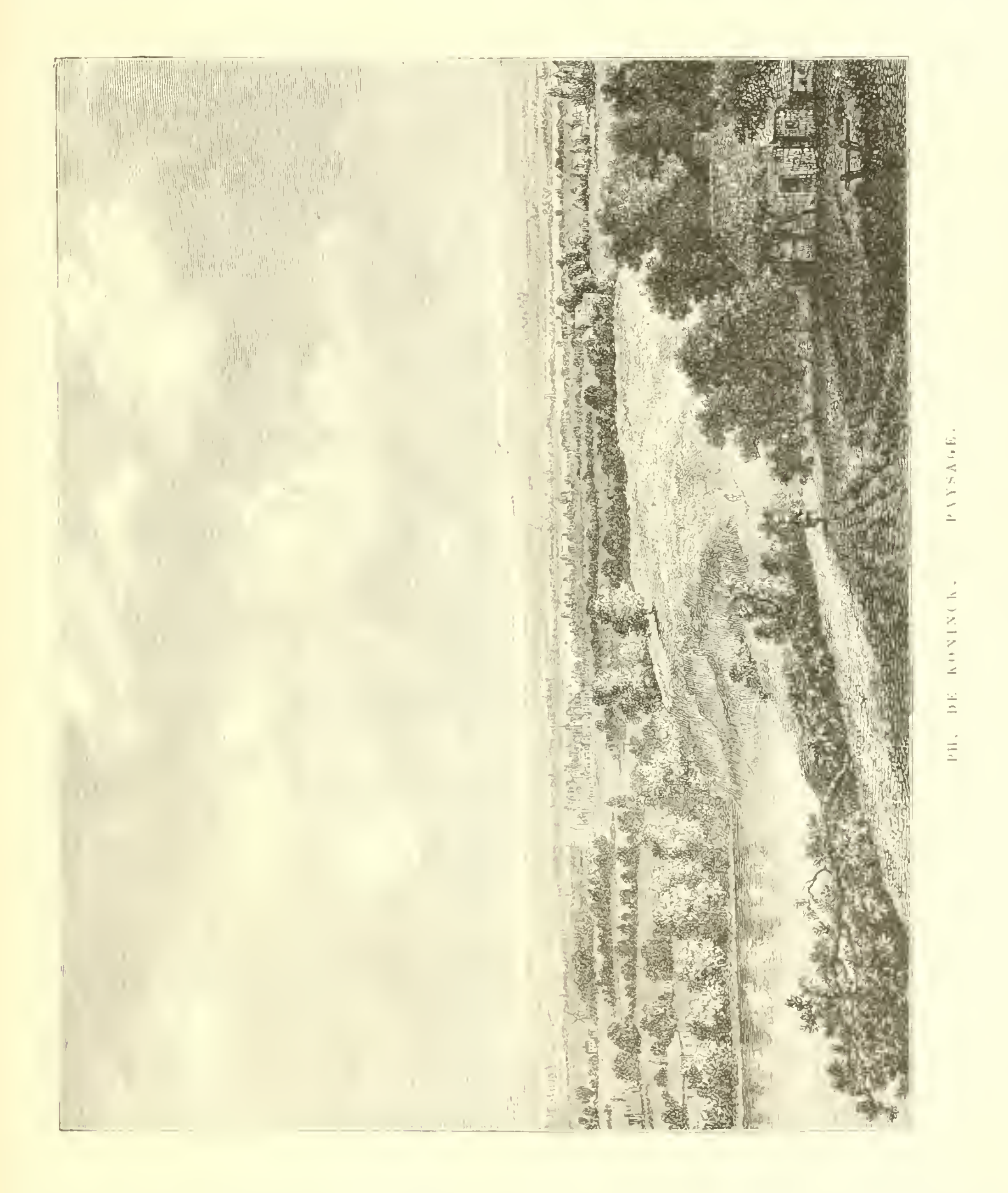
De toute façon, l'on ne saurait imaginer plus complet contraste qu'entre Cuyp et les deux peintres que nous venons de voir, Ruysdael surtout. En effet Cuyp est riche, ou tout au moins fort à l'aise, ce qui n'est point le cas de Ruysdael : il est de robuste santé, et vit longtemps (1605-1691) ce qui n'est pas le cas de Potter. De plus, il est assez versatile et capricieux, peignant tantôt des portraits, tantôt des paysages, tantôt des seigneurs, tantôt des paysans, mais ceux-ci sans grande conviction. Seulement, quand il a le soleil avec lui, il n'y a plus rien à dire.

Tel qu'il est, avec ses défauts d'éducation et de style, ses qualités de race au contraire vraiment nobles et vermeilles, son esprit un peu lourd, mais sa lumière infiniment légère, la bonne humeur et la rondeur qu'il conserve dans ses tentatives spéciales d'art aristocratique, enfin par-dessus tout sa couleur qui gagne tous les procès, il pourra former comme un intermède de joie dans ce chapitre qui a commencé, — et qui finira — assez tristement.

Aelbert Cuyp est né à Dordrecht ; nous savons son éducation et déjà ses goûts. Après avoir probablement voyagé en Hollande, il revint se fixer dans ses terres, à Dorwyk près de Dordrecht, et il comptait parmi les plus notables personnages de la ville, où il occupa même certaines fonctions officielles. Sa vie, dans ses détails, n'est pas très connue, mais on sait dans son ensemble que c'est celle d'un homme heureux. Cela se sent bien dans sa peinture qui est confiante et insouciante, et qui se plaît aux beaux temps beaucoup plus qu'aux orages, encore qu'au musée du Louvre nous possédions une *Tempête* d'une fougue, d'une intensité dramatique, et d'une sûreté vraiment magistrales.

Cuyp n'est pas le seul peintre hollandais qui ne soit pas aussi bien représenté en Hollande qu'on pourrait s'y attendre. Toutefois il y a déjà de quoi faire avec lui assez bonne connaissance. Au musée de Rotterdam, il y a d'abord cinq tableaux de mérites divers, et d'intérêt inégal, mais tous significatifs. Une *Écurie*

qui peut être complètement inventoriée ainsi : deux chevaux pommelés derrière lesquels se tient, vu de dos, un homme en casaque rouge ; une chèvre ; un chien rouge ; un balai ; une pelle ; et le tout forme un merveilleux petit tableau. *Un



PH. DE KONINCK. PAYSAGE.

coq et une poule*, placés l'un près de l'autre, voluptueusement en boule, une étude, si cela peut s'appeler ainsi, peinte avec un soin extrême, et qui conserve pourtant beaucoup d'esprit : la tête et la crête du coq, les plumes de son cou, son petit œil clair, son air et celui de la poule, tout cela vu avec une justesse

parfaite, peint avec une miraculeuse naïveté. Le *Mangeur de moules*, un grand tableau de genre, dont la matière est belle, l'exécution soignée jusque dans les moindres accessoires, peut-être une œuvre de jeunesse, mais dont les figures ont vraiment tout ce que Cuyp peut donner de lourdeur. L'esquisse d'une *Tête de vache*. Enfin *Une vue de rivière le matin*, qui vous met déjà l'eau à la bouche pour voir d'autres tableaux de Cuyp, car avec la grande roche qui du haut en bas occupe à droite tout le premier plan du tableau, toute la partie de gauche lointaine, aérienne, forme le contraste le plus accentué, et toute cette partie est baignée de la lumière blonde que l'on connaît désormais et dont on ne se lassera pas. Au musée de la Haye, une seule toile, *Le sieur de Roevere dirigeant la*



PH. DE KONINCK. — CHAUMIÈRE.

pêche au saumon. Dans le style de nos deux toiles du Louvre, le *Départ pour la Promenade*, et la *Promenade*, mais d'une tenue peut-être moins franche.

Au musée d'Amsterdam, un *Paysage montueux* : à droite un escarpement couronné d'une ruine, en bas un troupeau de moutons, des cavaliers qui cheminent, et au fond, de l'eau avec un ciel d'or, le tout passé et repassé à l'or! Diverses autres toiles parmi lesquelles une *Vue de Dordrecht*, des *Bergers avec leurs troupeaux*, un tableau de *Bétail*, un *Portrait de jeune homme*. Enfin à Amsterdam encore, dans la collection Six, deux beaux et dignement célèbres tableaux : *l'Arrivée de Maurice de Nassau à Schéveningue*, et une *Marine par un effet de nuit*. Ce sont là sans doute des œuvres fort variées. Permettent-elles de connaître Cuyp très à fond? Pas encore.

Avant de l'aller voir en Angleterre, le seul pays où il dise vraiment son dernier mot, examinons-le un peu au Louvre. Nous avons caractérisé sa *Marine*. Ruysdael aurait été plus âpre, il n'aurait pas eu la main plus sûre, et ici la force de Cuyp l'a singulièrement servi pour jeter l'éclair en travers du ciel avec cet aplomb et

donner cette grandeur aux voiles qui résistent à la tourmente. Les deux tableaux de *Promenade* sont tout à fait magnifiques. Supérieurs comme composition au *Sieur de Roerere*, de la Haye, ils sont, quoi qu'on en ait dit, très expressifs du talent et de l'esprit de Cuyp. D'abord leurs qualités de dessin, de mouvement, d'arrangement, de sentiment même, sont supérieures à tout ce qu'on pourrait citer d'autre dans son œuvre. Voyez seulement la justesse de mouvement de l'écuyer qui, dans le *Départ pour la Promenade* se baisse pour examiner



BERCK-HEYDE — VUE DE HAARLEM.

l'étrier, et du cavalier qui, du bout de la cravache, lui indique ce qu'il y a à faire. En vérité, Ter Borch ne se tirerait pas mieux de cette tâche ni avec plus de précision, ni avec plus d'à-propos. Il est superflu de dire que dans ces deux tableaux les fonds de paysage sont limpides, dorés, comme dans les très bons tableaux du peintre, mais que de plus tout l'ensemble est aussi riche qu'harmonieux. Quant aux personnages eux-mêmes, et on nous permettra de comprendre les chevaux sous ce nom, ce sont d'excellents, de parfaits portraits. Les chevaux n'ont pas été dessinés avec plus de force par Potter, et Wouwerman dans ses meilleurs moments ne leur donne pas ce style. Pour les hommes, ce sont

de riches et authentiques seigneurs hollandais qui ne se refusent ni de beaux costumes éclatants, voire un peu empanachés, ni de belles montures, ni un bon peintre. Après tout, retenons-les dans notre mémoire ces cavaliers en beaux costumes rouges, noirs ou bleus. Nous les rencontrerons plus d'une fois dans les tableaux de Cuyp, mais équipés en voyage, et remplaçant leur toque de velours par un large feutre. De toute façon, si vous passez maintenant au grand *Paysage* du musée, vous verrez sans peine qu'ils sont observés d'infiniment plus près, et peints plus serrés que les enfants et le berger flûteur qui peuplent cette grande page, et vous ne serez pas longtemps à conclure que Cuyp s'intéresse plus aux

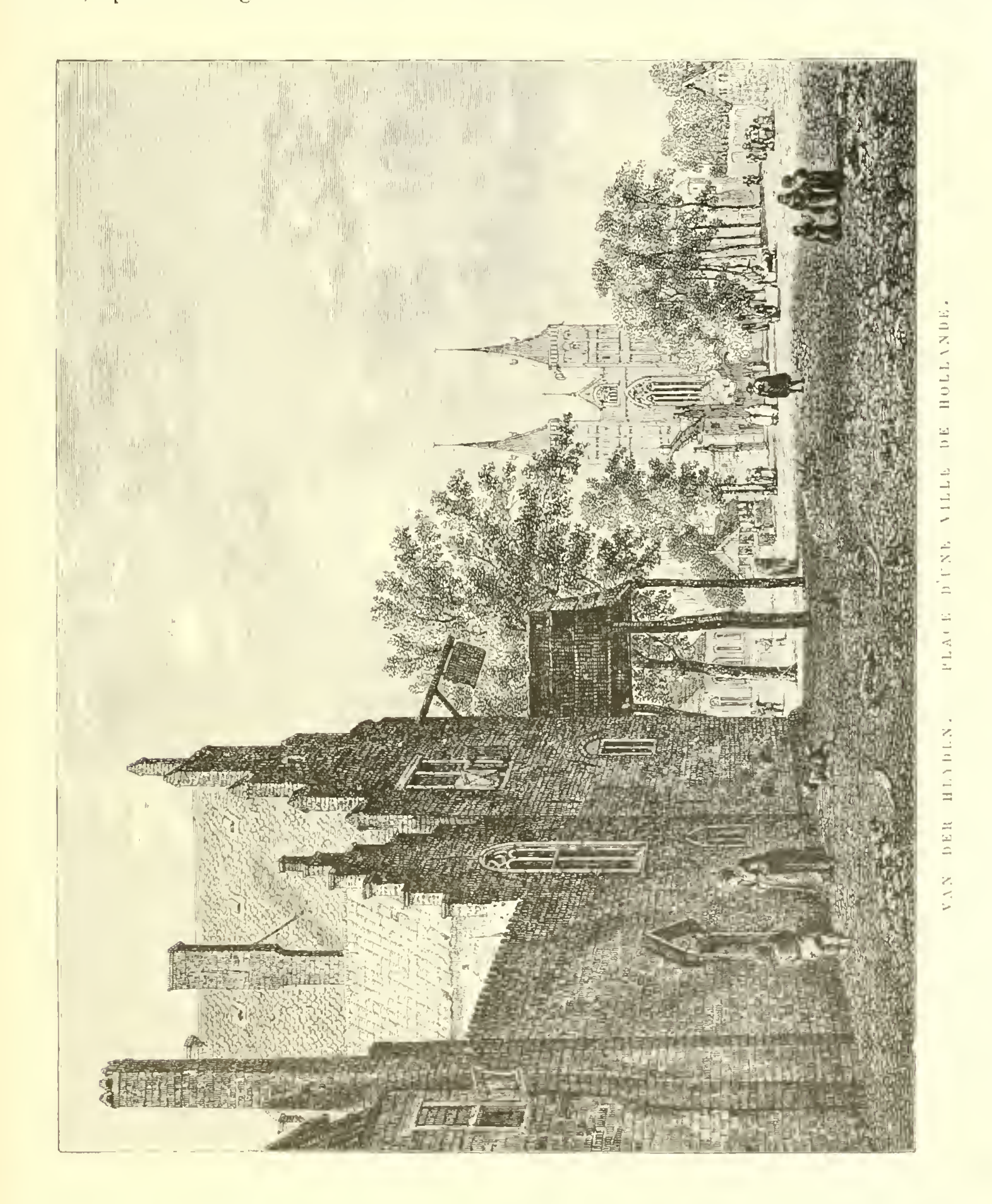


CORNELISZ DECKER. — PAYSAGE.

gens du monde qu'aux pâtres, et aux chevaux qu'aux vaches. Est-ce à dire qu'il n'aime pas les bœufs et les vaches? Si, mais sûrement pas à la façon de Paulus Potter qui les aime en eux-mêmes, depuis le sabot jusqu'au museau, tandis que Cuyp ne les aime que pour la belle et vigoureuse tache rouge, ou blanche et noire, ou toute noire, qu'ils mettent au beau milieu d'un tableau, pour faire fuir tout le reste dans un horizon poudroyant. Aussi, ce résultat obtenu, se garde-t-il bien de graver la bête poil à poil, ou même parfois de la bâtir très solidement.

Ces belles taches, ou ces belles vaches, comme vous voudrez, il ne tient pas plus que nous à la première lettre, vous allez les retrouver bien étalées au premier plan de certains admirables tableaux de la National Gallery, car, encore une fois, c'est en Angleterre qu'il faut venir, non pour apprendre tout ce que Cuyp peut dire, nous le savons maintenant, mais pour le lui voir dire avec le plus d'éclat et de perfection.

Avant que de quitter le *Paysage*, du Louvre, vous aurez pu remarquer qu'il y a là des escarpements de terrain qui ne sont pas d'une Hollande très orthodoxe, que le berger lui-même est de nationalité assez douteuse, et que le



VAN DER HEYDEN. — PLACE D'UNE VILLE DE HOLLANDE.

tout pourrait bien avoir été un peu frotté de l'Italie de Both, d'une Italie d'Utrecht. Pourtant, comme on n'a pas toujours ce qu'il faut sous la main pour faire de l'Italie, les belles touffes d'herbes et de feuilles rondes des premiers plans,

en faveur desquelles Cuyp a une tendresse — ou un remords, — le taureau de Potter les a foulées de son sabot dans la vraie campagne hollandaise. C'est à de tels détails qu'on reconnaît les tiraillements qui existent souvent chez Cuyp entre sa race et ses goûts, mais en fin de compte le soleil mettant tout d'accord, et la race, après tout, l'emportant.

Les neuf magnifiques tableaux, y compris un portrait, de la National Gallery, ne sont point à décrire, ou bien nous y paresserions trop. Mais comment ne pas parler un peu de ce petit musée de Dulwich College, qu'on ne cite jamais, et qui pourtant possède l'incomparable richesse de seize tableaux de Cuyp, indispensables à connaître pour qui veut ne plus rien ignorer de lui, causer avec lui, bien à l'aise, savourer en paix d'excellents tableaux, dans toutes les notes. Le beau petit musée, à quelques milles de Londres, dans un coin de campagne verte, parmi des cottages, et qui a l'air d'un cottage lui-même! Quels bons et calmes repos ont pu y goûter ceux qui l'ont visité, et quelle reconnaissance ils lui en gardent!

Notons au moins quelques-uns de ces bijoux peu connus et sans prix. N° 63, *Vaches et moutons*: deux vaches et trois moutons, devant un petit groupe de maisons; à l'horizon, une silhouette de ville; *un ciel gris et nuageux*, cela vaut bien d'être souligné, un délicieux tableau de jeunesse, où le peintre se montre déjà un maître dans l'art de modeler un tableau et de lui donner la transparence. — N° 65, *Un cheval blanc dans un manège :* un morceau admirable ce cheval blanc, et un autre cheval dans l'ombre, et des personnages exécutés avec un soin parfait. — N° 96, *Bords de rivière, le soir :* au centre un massif de beaux arbres sombrement dorés : à droite un berger en casaque rouge, avec une bergère; à gauche deux cavaliers, l'un d'eux brun et noir sur un cheval blanc : un clair ciel d'été; en un mot un tableau de premier ordre, et qui offre cette disposition de deux notes vives aux deux extrémités du tableau, au lieu d'être placées au centre, comme souvent, et notamment dans la toile suivante. — N° 128, *Bétail et figures le long d'une rivière avec des montagnes:* au centre, la belle note rouge d'un berger, opposée à la note non moins sonore d'une vache blanche et noire placée un peu en arrière; tout le reste, autour, est délicatesse extrême. — N° 124, *Une route près d'une rivière :* encore une merveille, pleine de détails exquis, d'épisodes amusants, de choses enlevées de verve avec l'accompagnement de ce ciel du soir, si calme, si reposant, si limpide. — N° 181, une rareté, *Pêcheurs sur la glace :* un tableau gris, admirablement composé, avec son groupe de pêcheurs se tenant sur la glace avec leurs filets; près du bord, un très beau petit moulin aux ailes grises; c'est la réplique, en moindre format, d'un tableau de la galerie du duc de Bedford. — N° 192, *Bétail près d'une rivière :* un tableau qui se distingue par un merveilleux fond, en opposition à de sombres premiers plans. Mais on pourrait en dire si long sur chacun de ces tableaux!

Comme on voit ce sont presque toujours les mêmes thèmes, souvent les mêmes effets. Comment se fait-il que chaque nouveau tableau apporte un nouveau plaisir ? C'est une bonne chose que de s'entretenir



VAN DER HEYDEN. — VILLAGE SUR LE BORD D'UN CANAL.

avec un homme heureux de vivre, et heureux de peindre.

Cuyp nous a vraiment, parmi tous les beaux peintres hollandais fait éprouver des sensations à part, apporté une note bien nouvelle, bien à lui, quelles qu'en soient les origines ou les analogies. Allons-nous maintenant

trouver encore beaucoup de ces originalités vives parmi les peintres de la terre qu'il nous reste à voir ?

Voici de bons et consciencieux paysagistes : Cornelisz Decker (1643-1678), Jan Van Kessel (1641-1680), J. Van der Hagen (1669), mais ce sont des sectateurs de Ruysdael. Voici un autre paysagiste qui voit de haut, et vaste, et peint richement de grands vols d'oiseau, dans une belle harmonie sombre et avec une facture large et forte, c'est Philips de Koninck (1619-1688, musée de Rotterdam, etc.), mais ces paysages sont engendrés par ceux-mêmes de Rembrandt, de qui Koninck est l'élève.

Le musée d'Amsterdam possède un excellent tableau de Jan Hackaert



VAN DER HEYDEN. — UNE PLACE.

(1629-1699), l'*Allée des frênes*, une peinture à la foisblonde et forte, très agréable à voir avec ses arbres roux, son étang, son mur gris, ses cavaliers et sa meute ; mais d'autre part Hackaert a été plus qu'en coquetterie avec les italianisants.

Certains sont peu connus, comme J. Looten, Griffier son élève ; Roelandt Roghman qui fut ami de Rembrandt ; Van Vries qui se rattache en même temps à Ruysdael et à Hobbema ; Frans de Hulst ; mais d'autres ont encore moins de chance devant la postérité. Bons, médiocres, ou mauvais, prospères de leurs temps ou précaires, on rencontre parfois quelque bon morceau d'eux dans un musée, mais ce ne sont point des jalons.

Du moins il y aurait plus à dire de ceux qui s'adonnèrent au paysage des villes, aux excellents et soigneux architectes, géomètres et perspectivistes, qui ont paré de beaucoup d'agrément ces besognes en apparence un peu arides, grâce à ce bon goût de peinture et de fine matière, grâce à ce laquage que les Hollan-

dais semblent devoir au maniement des objets du Japon rapportés par leurs navigateurs. Il faut avoir une grande reconnaissance aux peintres tels que Jan Beerestraaten, Job et Gerrit Berck-Heyde, Jan Van der Heyden, Pieter Saenredam, Emmanuel de Witte, Gérard Houckgeest, Hendrick, Van Vliet, Isack Van Nickelle, qui nous ont laissé des vues si nettes, si explicites, si finement peintes,



VAN DER HEYDEN. — VUE DE L'HOTEL DE VILLE D'AMSTERDAM.

des villes et des places, des canaux et des rues, des monuments à l'extérieur et à l'intérieur. Sait-on que l'on trouve en somme, peu d'exemples, dans toute l'histoire de l'art, d'un tel groupe de peintres, à la fois précis et délicats, qui nous permette ainsi de regretter les vieilles villes et de les comparer avec les neuves? En dehors des primitifs flamands, dans leurs fonds de tableaux, et aussi de certains miniaturistes tel que notre grand Foucquet ou de Canaletto à Venise, combien en trouvez-vous qui aient mis vraiment de l'art dans ces inventaires?

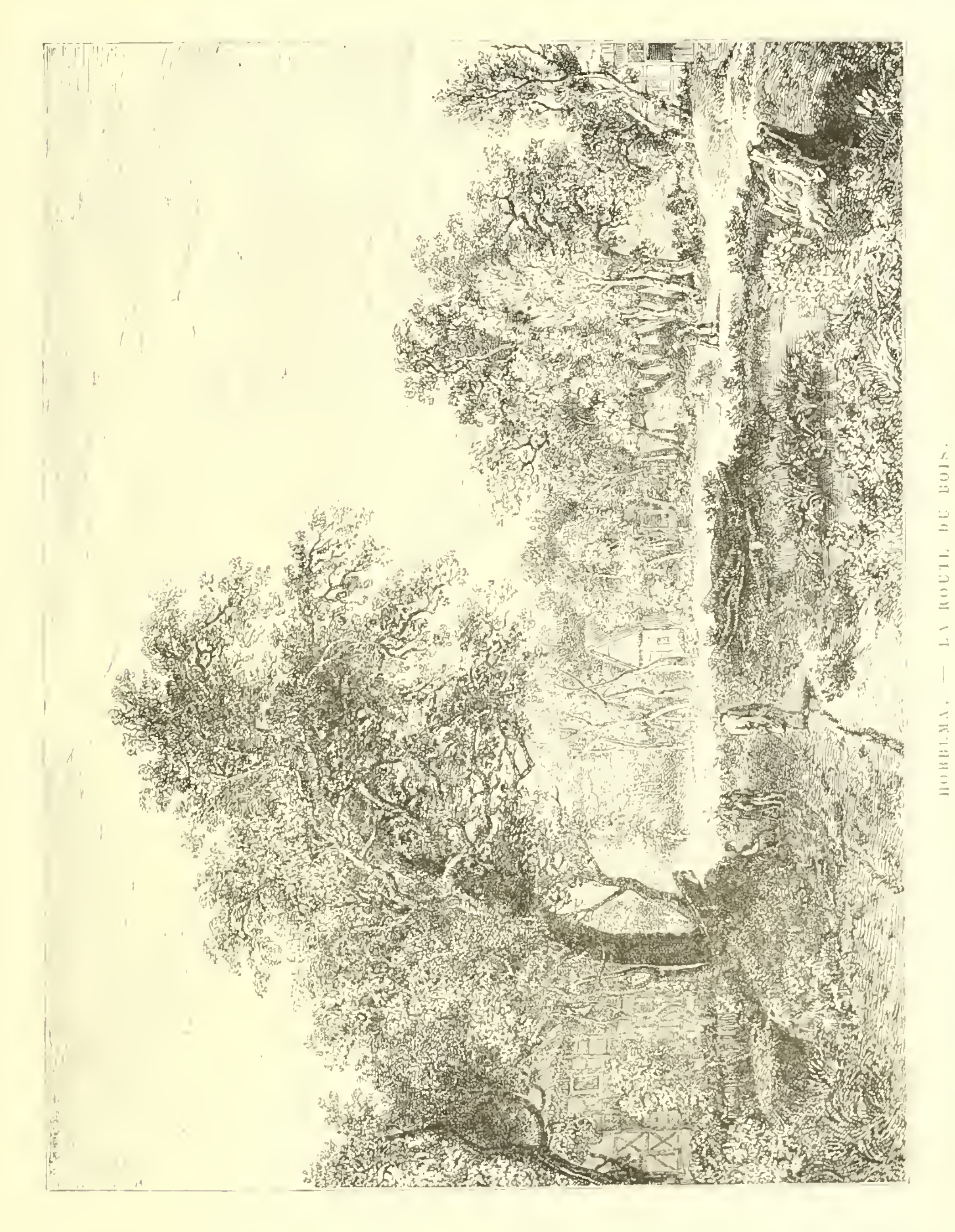
La *Bourse aux Bateliers*, de Beerestraeten (1622-1666). Au musée d'Amsterdam : *L'Intérieur de la Vieille Bourse* d'Amsterdam, par Job Berck-Heyde



HOBBEMA. — LE MOULIN.

(1630-1693) ou tels tableaux de son frère Gerrit (1638-1698). L'admirable *Rue de Haarlem* au musée de Bruxelles, ou les deux toiles de notre musée, le *Dam* et *Petite Ville sur le bord d'une rivière*, par Jan Van der Heyden (1637-1712). Voilà une demi-douzaine d'œuvres délicieuses, éclairées en perfection, solidement cons-

truites, et s'élevant vraiment dans l'air, vivantes malgré la géométrie, amusantes malgré le nombre de pavés et de tuiles. Mais il y en a beaucoup plus de charmantes dans le répertoire; il en est même qui sont vraiment de maîtres



HOBBEMA. — LA ROUTE DE BOIS.

comme ce tableau de Berck-Heyde: la *Vieille Bourse*, que nous citons à l'instant, et où l'on reconnaît que les leçons de Frans Hals n'ont pas été perdues. Quant à Jan Van der Heyden, c'est également un peintre plein de savoir et de charme, avec

sa main sûre, son esprit net, son œil délicat, ce voyageur, cet industriel, cet ingénieur, cet inventeur de reverbères et de pompes à incendie. Et il y a un certain Adrien Van de Velde, qui ne dédaigne pas d'animer de jolis personnages, spirituellement affairés ou ambulants, ses places et ses rues, tout comme il le fait dans les entrées de forêt de maître Jacob Ruysdael.

Il y a même parmi les autres spécialistes, parmi ceux qui se sont adonnés aux intérieurs d'édifices, un très grand peintre, Emmanuel de Witte (1617-1692) et qui mériterait d'être au nombre des plus célèbres. Il vient, chronologiquement après le très curieux Saenredam (1597-1665), très digne peintre de Haarlem, dont les intérieurs d'églises blanc et brun très clair, sont une excellente et trop rare surprise dans les musées de Hollande. Mais Emmanuel de Witte a donné au genre toute son ampleur, et il s'en est acquitté en parfait peintre, en vrai peintre qui a étudié et vécu à Delft, avant de se fixer à Amsterdam.

Retenez ceci comme une chose de très haute importance. Emmanuel de Witte est né quinze ans avant le grand Van der Meer de Delft, que nous allons bientôt connaître, et près de quinze ans avant Pieter de Hooch. Peut-être avant eux, mais en tous cas en même temps qu'eux, il a observé, compris et rendu l'enveloppe infiniment délicate dont s'entourent dans les intérieurs vivement éclairés par le soleil, les silhouettes les plus vigoureuses. Il a vu comme ces silhouettes vibrent sur la grande surface blanche ou grise d'une muraille. D'autre part, une toile du musée de Rotterdam, un *Marché aux poissons*, d'une coupe originale et vigoureuse le désigne comme un très beau peintre de la vie. Un tel peintre, aussi sûr de lui, qui exécute avec autant de grandeur, de souplesse et un si bel éclairage, une peinture comme l'*Intérieur d'église catholique*, du musée de la Haye, ne saurait être un vulgaire imitateur. Il travaillait à Delft de 1642 à 1649. Pieter de Hooch y travailla de 1655 à 1656. Van der Meer n'y est inscrit dans la gilde, comme maître peintre, à vingt et un ans, qu'en 1653. Quelle gloire ce serait pour cet Emmanuel de Witte si l'on établissait à n'en pas douter qu'il a le premier pratiqué les merveilleux trucs de ces grands artistes et leur a montré la voie !

Et maintenant, il semble qu'après nous être si bien promenés dans la campagne, et après être arrivés jusque dans les villes, et à la porte même des maisons, nous n'aurions plus qu'à entrer, pour voir un peu ce que font les gens.

Mais en interrompant ici notre promenade, nous en omettrions un des plus touchants spectacles, et nous en aurions pour ainsi dire perdu la morale : nous ne connaîtrions pas Hobbema.

A la mort d'Hobbema, malheureux et mélancolique tard-venu, les campagnes de Hollande disparurent, ou plutôt les hommes continuèrent d'en jouir, d'y vivre, d'y labourer et d'y récolter, mais les artistes ne les comprirent plus. Il en était ainsi, d'ailleurs, de toute la vie : la vraie notion en échappait à ceux

qui en dégagent les images et les symboles, et en déplaisait à ceux qui sont à la fois les sujets et les consommateurs de ces représentations.



HOBBEMA. — PAYSAGE.

Une société dont la fortune avait été rapide et considérable, avait cessé d'aimer la simplicité. Qui sait même, si elle l'avait jamais véritablement aimée,

quand on voit le sort qui fut réservé, dans l'exceptionnelle époque où les œuvres d'art semblaient pousser dans les champs et dans les rues, à tous les grands et simples artistes qui les produisaient, tandis que les compliqués et les affectés médiocres faisaient grassement leurs affaires? Ces grands artistes vivaient difficilement de leur travail; Hobbema n'en put pas vivre du tout. Cette œuvre un peu sauvage et franche ne pouvait lutter contre les grâces recherchées d'un Adriaan Van der Werff, et dans les bois d'Hobbema les nymphes en ivoire auraient fait des moues dégoûtées. Ce rustre demeurait à la porte des maisons distinguées. La tristesse de ses impressions, profondes et vraies, ne pouvait prévaloir contre les sourires frelatés. Il en est ainsi un peu dans tous les temps, et l'on ne commence à aimer la mélancolie que lorsqu'elle a au moins cent ans de bouteille.

Alors elle devient une chose de mode et elle vaut très cher. C'est ce qui est arrivé aux toiles d'Hobbema qui passèrent inaperçues de son vivant, furent une vile marchandise après sa mort, et sont devenues de nos jours la frénésie des amateurs, d'autant plus qu'elles sont assez rares, que le nom s'est paré d'un grand prestige, et que l'on accepte maintenant avec la même avidité d'admiration les œuvres absolument pures et bien venues et celles que le peintre travailla d'une main plus lourde et d'une moins heureuse inspiration.

Ainsi la vanité s'empare et s'enorgueillit des fruits de la résignation. C'est un de ces contrastes que présente la vie, mais jamais il ne fut plus accentué qu'ici. Le très peu que l'on sait de la vie d'Hobbema est suffisant, et d'une éloquence infinie. Meyndert Hobbema naît à Amsterdam, sans doute en 1638. Il est en bonnes relations avec Ruysdael, et probablement en relations d'élève à maître, car son art est contenu tout entier dans celui du peintre de Haarlem. A l'âge de trente ans, en 1668, il se marie, et pour subvenir aux charges de son ménage, il accepte une place, un petit emploi, celui de « jaugeur-juré » de la ville. Ce n'est pas, comme vous voyez, le fait d'un homme ni bien goûté par ses contemporains, ni bien assuré de vivre de son art. Et c'est même bien le contraire, car au moment précis où il atteint la trentaine, c'est alors, selon tous les calculs, qu'il a produit ses plus belles œuvres, ou tout au moins qu'il en a produit certaines qu'il ne dépassera jamais. Une persistante malechance fait que justement on ne peut lire un chiffre décisif, à cet égard, dans la date de l'*Avenue de Middelharnis*, son plus parfait tableau avec le *Moulin à eau*, du Louvre. L'*Avenue* de la national Gallery porte, très lisible, les chiffres 16..9. Le troisième chiffre demeure confus, effacé, de telle sorte qu'on y peut lire soit un 6, soit un 8. Mais cette dernière interprétation est bien douteuse. Ce serait, de toutes les œuvres connues d'Hobbema, celle qui porte la date la plus avancée, car les autres ne vont pas plus loin que 1668 et il semble n'avoir peint que bien rarement dans toute la dernière partie de sa vie. Que l'*Avenue de Middelharnis* apparaisse ainsi comme une œuvre de jeunesse, d'âge mûr ou

d'arrière-saison, comme un acte encore de confiance, déjà d'adieu ou enfin de tardive velléité, ce n'en est pas moins une peinture admirable, et une des plus près qui soient de l'âme même de notre temps. C'est la même façon qu'à présent de voir et de sentir la nature, mais avec une force et un bonheur d'expression



HOBBEMA. — LES PÊCHEURS A LA LIGNE.

admirables et pour mieux dire, c'est une œuvre sans date et sans nationalité. Cette simple route qui s'avance droit vers vous, au milieu du tableau, avec ses ornières, ses arbres ébranchés, pourvus seulement d'une maigre tête, les fossés qui la bordent et d'un côté les champs, de l'autre les chaumières, et, en avant

d'elles la pépinière où le bonhomme greffe ses arbustes; par-dessus tout cela, le grand ciel et dans tout le parfait sentiment d'acceptation des choses : cela fait un chef-d'œuvre.

Cette acceptation, entière et modeste, est la qualité pure d'Hobbema, c'est elle qui le rend grand, malgré les tâtonnements et lourdeurs de sa main dans certaines autres œuvres, malgré la mesquinerie forcée de sa pauvre existence chiche de petit fonctionnaire, malgré la simplicité de son intelligence qui ne semble guère hautaine ni généralisatrice. Parfois ce sentiment admirable de consentement à la vie, et aux spectacles qu'elle offre, s'est légèrement doré de quelque vague joie : c'est alors qu'Hobbema fait des tableaux comme notre *Moulin à eau*, où nous ressentons le calme qu'il y a mis, qu'il a certainement éprouvé à peindre cette eau claire serpentant parmi ces mousses et ces arbres, ces maisons aux toits rouges, et ce ciel qui n'est ni orageux ni tout à fait radieux, mais si net, si juste, si étonnamment raisonnable.

On peut rester longtemps à se promener dans ces deux tableaux, placés à peu près aux deux extrémités des émotions que ressentit, peut-être sans bien s'en douter, l'esprit sans ambition et sans amertume de Meyndert. Si l'on veut faire comme lui, c'est-à-dire s'arrêter attentivement à chaque fin détail sans vouloir lui faire raconter une histoire, et sans cesser de bien respirer à l'aise dans l'ensemble, on y éprouvera beaucoup de douceur, car on a toujours, dans la vie, quelque fatigue à reposer, quelque peine à endormir un peu et à bercer au vent des arbres. Si, au contraire, on veut philosopher, analyser, faire le bel esprit, on en aura pour des heures à conter de jolies choses, à trouver toutes sortes de mots très fins et de réflexions très subtiles, sans s'apercevoir que c'est le tableau qui vous les sert tout préparés, et bien d'autres encore qu'il tient en réserve pour les parleurs d'après vous.

A quoi bon? Hobbema a peint aussi d'autres motifs, des chaumières en forêt dans le goût de son maître, mais avec sa propre ingénuité un peu appuyée ; des *Ruines de Brederode*, encore comme Ruysdael ; enfin d'autres vues du *Moulin à eau*, à peu près aussi belles que le nôtre, et aussi parfaites de déférence, de soin et de désir de vérité.

Que dirait-on de plus? Toute cette œuvre oscille entre deux admirables modérations : modération à peine angoissée dans l'*Avenue de Middelharnis*, modération à peine souriante dans le *Moulin à eau*. Hobbema mourut en 1709, dans une maison du Rozengracht — vous connaissez déjà lugubrement ce nom, amis de Rembrandt, — et il fut enterré avec l'appareil des pauvres. Il mourait le dernier de ceux qui sont pour nous les grands peintres hollandais. Il faudrait n'avoir pas compris les conseils et les enseignements du *Moulin*, de son ciel, de son eau et de ses arbres, pour s'étonner, s'indigner, ou même s'affliger de tout cela.

CHAPITRE XV

Les grands peintres de mœurs. — L'école de Haarlem. — Adriaan Van Ostade. — Analyse de « *La Famille de Van Ostade* ». — Les spécialistes et les peintres d'animaux, etc. — Adriaan Van de Velde.

Il était impossible de ne pas nommer déjà, dans les pages qui précèdent, quelques-uns des plus grands peintres de mœurs. Tout les annonçait et tout nous préparait à eux. Nous voyions surgir devant nous les portraits de leurs contemporains. Nous connaissions leurs maîtres. Nous nous promenions dans les campagnes qu'ils avaient cent fois traversées, dans les villes où ils avaient vécu, et même dont leur pinceau camarade avait plus d'une fois *étoffé* (1) les représentations peintes par les grands paysagistes. Que dire encore? Nous rencontrions aussi tout à l'heure quelques-uns de leurs prédécesseurs, et aussi de leurs parents, et dès les origines mêmes quelques-uns de leurs directs ancêtres. Puis, dans l'école hollandaise tout se tient, tout se correspond si étroitement et harmonieusement, que tel paysagiste ou tel portraitiste, évoquait aussitôt l'idée de tel peintre de scènes de la vie. Comment, dans ces conditions, ne connaîtrions-nous pas déjà tout au moins les noms de Van der Meer de Delft, de Pieter de Hooch, de Jan Steen, d'Adriaan van Ostade? Si nous avons réussi à vous inspirer tant soit peu d'intérêt pour quelques-uns de leurs maîtres ou camarades, vous êtes déjà disposés à les comprendre eux-mêmes.

Nous ne disons pas : à les connaître, car on ne les connaît jamais complètement. Ils réserveront toujours quelque surprise soit dans leur œuvre, soit

(1) Cette expression désigne une assez curieuse pratique, très fréquente au XVII[e] siècle, et qui consistait à faire peindre des personnages, des animaux, etc., dans un paysage, dans un tableau d'architecture, etc., par un autre peintre que l'auteur de ce tableau. Adriaan Van de Velde étoffa souvent les tableaux de Ruysdael, de Wynants, etc.

dans leur personne. Chacun a sa manière de vous séduire et de vous frapper si vivement qu'une fois un seul de ses tableaux vu, vous pouvez la plupart du temps vous passer de toute signature et de quelque indice que ce soit pour reconnaître tout le reste de son œuvre. Mais reconnaître un homme quand on le rencontre, ce n'est pas le connaître. Presque tout nous échappe relativement à certains des plus grands peintres du XVII[e] siècle hollandais. Nous ne savons ni comment ils se sont formés, ni comment ils ont vécu, ni qui ils étaient au juste, ni comment ils travaillaient. C'est pour cela qu'il nous est si loisible de dire tant de jolies choses à leur endroit ; nous avons le champ large, toutes les suppositions nous sont ouvertes. Puis, ce sont des charmeurs ; ils vous mettent en joie



WILLEM KALF. — NATURE MORTE.

et l'on se croit assez facilement éloquent soi-même quand c'est eux qui parlent.

Tant de si belles et élégantes pages ont été écrites sur eux depuis le peu d'années qu'on les aime, qu'on ne saurait que tomber dans d'involontaires redites. Ce qu'il faudrait essayer de faire, et ce qui restera toujours à faire, c'est de les expliquer d'une façon très sobre et très juste, en évitant à la fois de s'en tenir à la seule sécheresse des documents, d'ailleurs rares, et de se laisser trop aller à subir le pouvoir que ces grands silencieux ont de vous délier la langue.

Ce que nous savons d'eux est déjà très simple et très important : c'est qu'en général, et comme vertu de race, ils voient sobre, juste, rendent avec précision et largeur en même temps, qu'ils ont hérité un très beau métier, qu'ils ont encore perfectionné cet héritage et qu'ainsi ils ont poussé l'emploi de la matière à un degré de richesse et de finesse supérieur à toutes les autres écoles.

Quelles nuances diverses revêtent suivant les tempéraments ces belles qualités communes, c'est ce qu'il reste à essayer d'indiquer.

Dès le début de la période on trouve le grand nom et la grande influence de Frans Hals, et quelque impatience que nous puissions avoir d'arriver à l'autre



WILLEM KALF. — INTÉRIEUR D'UNE CUISINE.

grande influence, celle de Rembrandt s'incarnant et revivant dans des artistes admirables comme Pieter de Hoogh et Vermeer, il nous faut passer par toute une série d'élèves ou de tributaires du souple et entraînant peintre de Haarlem. Il est vrai qu'on a de quoi se consoler de ne pas aller aussi vite qu'on voudrait, lorsqu'on rencontre sur sa route; Dirk Hals, Pieter Codde, Jan Miense Molenaer,

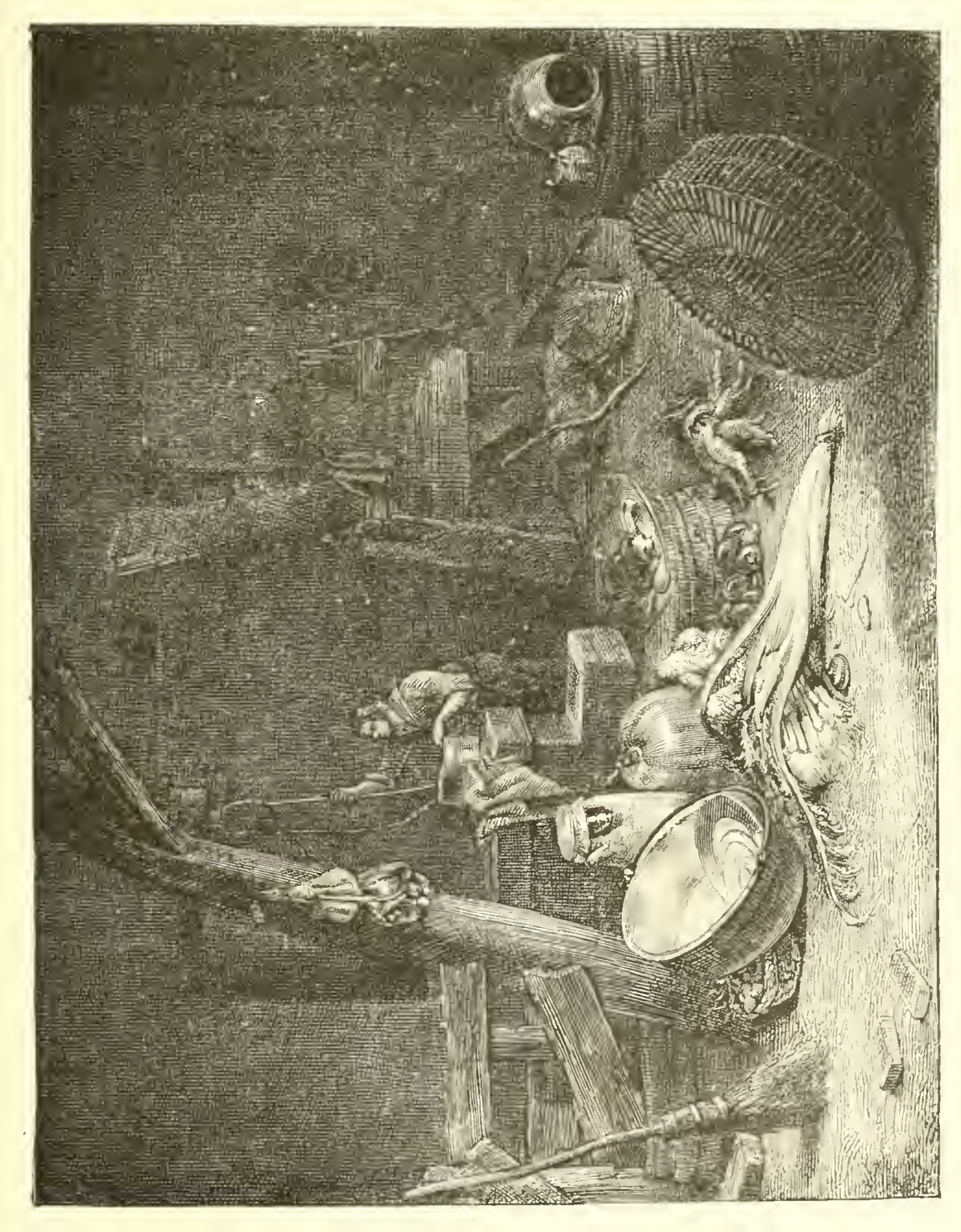
Sorgh, Adriaan Van Ostade, Jan Steen et Ter Borch. Nous venons de définir du même coup et à très grands traits l'espèce de « ligne de partage des eaux » de la peinture hollandaise : Haarlem et Frans Hals, Amsterdam et Rembrandt.

L'influence de Frans Hals s'est exercée sur quantité de peintres indirectement, et par de multiples répercussions, difficiles à déterminer, plus difficiles encore à prouver, si certaines qu'elles soient. Mais sur les artistes que nous venons de nommer, du moins, cette influence est, ou tout à fait directe, ou très aisée à déduire. Hals peut être lui-même considéré comme le premier en date et le plus brillant des grands peintres de mœurs du XVIIe siècle. Les tableaux de Régents et de Corporations que nous avons étudiés ne sont pas seulement des formalités picturales, ce sont, nous l'avons dit, de vraies pages de l'histoire des mœurs. De plus, elles ont donné l'essor à quantité de pages similaires, et ont été un appel à la verve ; enfin certains morceaux tels que la *Nourrice* du musée de Berlin, les diverses études, si vivantes, si crânes de la vieille *Bohémienne Hille Bobbe*, dans différents musées, les petits *Chanteurs*, les *Nègres*, les *Buveurs joyeux*, dont les musées de Berlin, de Cassel, etc., présentent de très beaux spécimens, sont certainement des études de mœurs en même temps que des morceaux de savoureuse et joyeuse peinture.

Parmi les élèves de la première heure, nous citerons à l'atelier de Hals, d'abord son frère Dirck Hals (1589-1656), Hendrick Gerritz Pot (vers 1585-1657), Esaias Van de Velde (vers 1590-1630) et Pieter Codde (1600-1678). Dirck Hals, dans de petits tableaux pleins d'entrain, qui sont comme des Frans Hals en miniature, quoique d'une facture plus maniérée, plus léchée, mais bâtis sur les mêmes harmonies, présente des réunions de dames, de seigneurs menant assez joyeuse vie. Ces tableaux qui sont rares, sont d'une assez jolie bijouterie, comme en peut témoigner celui que nous avons au Louvre.

Hendrick Gerritz Pot, dont on voit surtout dans certains musées (à Berlin entre autres) des portraits analogues à la petite image de Charles Ier, très finement exécutée, que possède également le Louvre, était né à Haarlem en 1589. Il avait eu pour premier maître celui même de Frans Hals, Carel Van Mander, mais il ne tarda pas à subir très sensiblement l'influence de Frans ; il avait à l'occasion beaucoup de bonne grâce et de souplesse ; un des trop rares tableaux qu'on ait de lui, le prouve ; une certaine *Société galante* du musée de la Haye, très joli petit tableau de genre, vif de couleur et aisé de touche. On connaît un excellent élève de Pot, c'est Willem Kalff (1621-1693) excellent peintre de natures mortes et d'intérieurs. Le Louvre a de lui trois tableaux, dont un *Intérieur de chaumière*, que l'on semble dédaigner aujourd'hui, puisqu'on l'expose dans les plus mauvaises conditions possibles, mais que des peintres français comme Millet et Bonvin admiraient vivement et ne manquaient jamais de venir étudier quand ils allaient au musée, ce qui est une garantie plus valable que le

dédain des conservateurs actuels. Willem Kalff, toutefois, fixé à Amsterdam, a visiblement subi l'influence de Rembrandt, plus aisée à retrouver dans ces petits tableaux que celle de Frans Hals.



SORGH. — INTÉRIEUR DE CUISINE.

Remarquons en passant, à ce propos, que ces expressions d'*influence* et d'*éducation* ne doivent toujours être prises que dans un sens relatif et toujours très variablement limitées par le degré même d'originalité qu'apporte avec lui chaque peintre et qu'il ajoute à ce que lui a donné son maître proprement

dit, ou le maître pour qui il a éprouvé la plus vive attraction. De telle sorte que dans certains cas, si l'on n'était pas matériellement sûr de ces rapports d'élève à maître, ou de contemporain à contemporain, des assimilations certaines aboutissent à de si profondes transformations qu'il serait presque impossible de retrouver trace d'opérations si subtiles et si complexes. Aussi rien n'est-il plus passionnant et aussi plus facilement déroutant que l'étude des peintres.

N'est-ce pas une curieuse filiation que la suivante, et quel rapport s'aviserait-



JACOB DUCK. — CORPS DE GARDE.

on jamais de trouver entre quatre artistes aussi différents que ceux-ci, si le fil historique qui les relie avait été complètement détruit? On trouve, en remontant, que Jan Steen a été l'élève de Van Goyen, que Van Goyen a été probablement l'élève de Esaïas Van de Velde et en tous les cas fortement formé à son école lors de ses débuts, enfin qu'Esaïas van de Velde lui-même se rattache sans presque aucun doute à Frans Hals. Ainsi même quand Jan Steen ne serait pas venu plus tard, à Haarlem comme nous le verrons, il aurait tout de même connu la tradition de cette école. Notez d'ailleurs que Frans Hals, né dix ans, quinze, vingt, même quarante ans plus tôt que ses meilleurs élèves ou tributaires, est demeuré leur contemporain plein de vie, de force, de productivité, pendant

au moins la durée moyenne d'une existence humaine, et que son enseignement pouvait non seulement se transmettre à plusieurs degrés comme nous venons d'en voir un bel exemple, mais encore s'exercer ou se continuer directement sur



A. VAN OSTADE. — LA DANSE.

plusieurs générations. Ce qui fait que Frans Hals est un formidable grand'père.

Esaïas van de Velde, dans ses paysages, ses escarmouches, ses scènes de genre telles que les *Amusements d'hiver sous les murs d'une ville*, du musée

d'Amsterdam, se montre spirituel, agile et brillant, et tel, en un mot, que peut l'être un excellent élève de Frans Hals. Les dates ne démentent en rien cette façon de voir, qui a plu d'ailleurs à de nombreux critiques, car Hals était à Haarlem avant 1604, et Esaïas van de Velde un peu avant 1611.

D'autres jolis peintres de « conversations » sont à noter, de qui les tableaux se réclament de mêmes tendances et de même origine. Tels : Anthon Palamedes (1600-1673, et Jan Miense Molenaer 1610-1668). Le premier est charmant, gai, fin, habile arrangeur de groupes de famille, de *Parties de musique*. Celle du musée de Bruxelles est tout à fait précieuse ; on dirait d'un Frans Hals affecté et mignard, vu par le bout rapetissant de la lorgnette. Anthon Palamedes, de qui



A. VAN OSTADE. — BUVEURS.

le père fit des tableaux de bataille, est assez généralement rangé parmi les élèves de Frans Hals, avec son ami Van Deelen, peintre d'architectures que Palamedes remplissait de personnages. Quant à Jan Miense Molenaer (Haarlem, vers 1610-1668), si l'on ne savait qu'il a été élève de notre maître, on en puiserait déjà la conviction dans sa *Dame au clavecin* du musée d'Amsterdam, qui est un charmant petit Hals tout pur. Enfin Pieter Codde, que nous connaissons déjà comme peintre de portraits et collaborateur d'une grande réunion de *Gardes civiques* avec Hals, se classe aussi parmi les plus jolis peintres de genre, et il suffit de citer, au musée de la Haye, *Les joueurs de tric-trac* et le *Bal*, tableau d'une harmonie en gris, noir et brun, sobre et distinguée, avec des accessoires touchés avec beaucoup d'habileté et de prestesse.

Hendrick Maertensz Sorgh, de Rotterdam (1611-1670), peut être considéré comme ayant reçu de seconde main la tradition de Frans Hals, puisqu'il se forma par l'étude des œuvres de ce grand et inimitable Brouwer. Sorgh chercha



A. VAN OSTADE. — LE MÉNAGE RUSTIQUE.

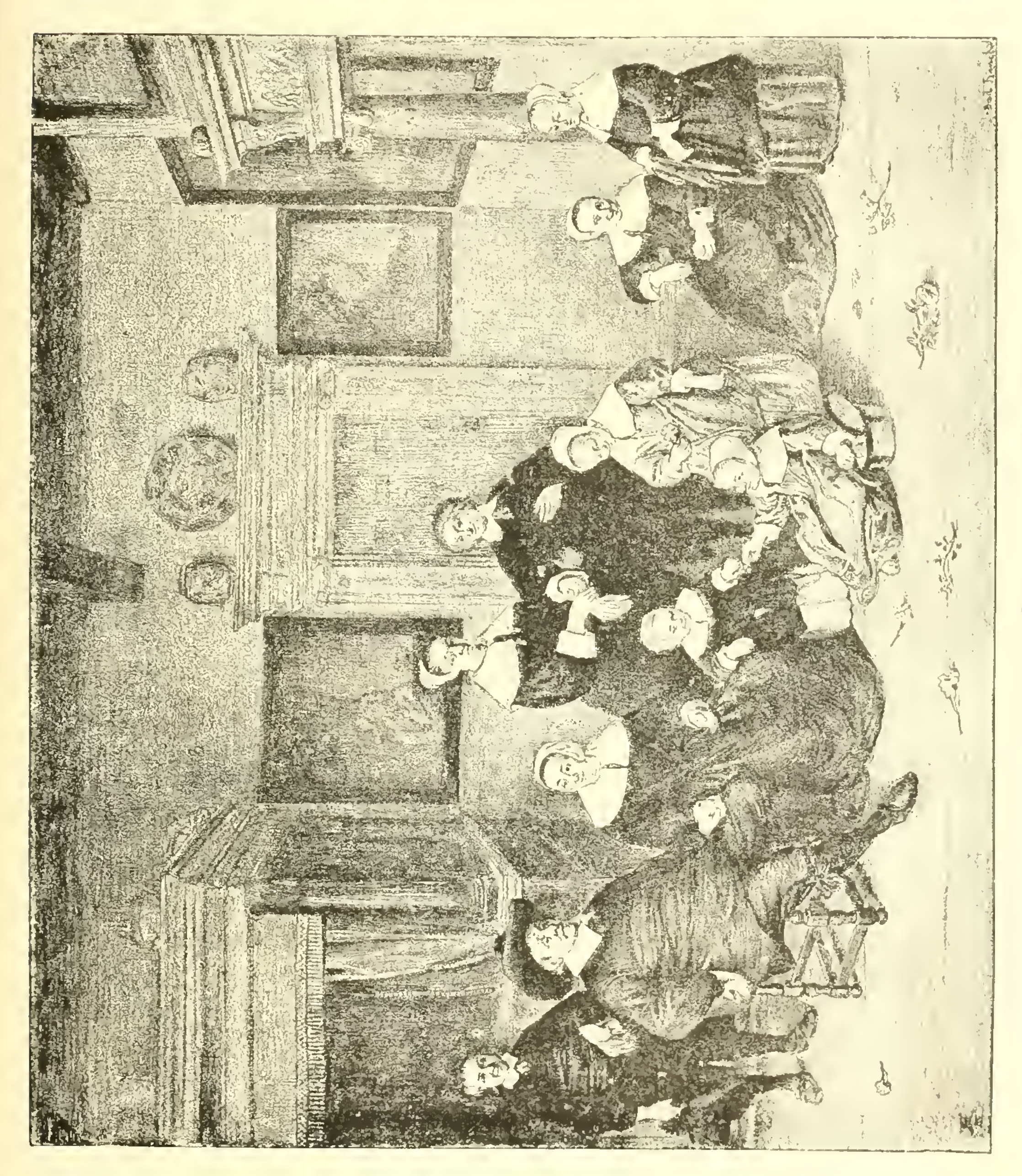
à l'imiter avec plus ou moins de bonheur. La *Halle aux poissons* du musée d'Amsterdam est un de ses meilleurs tableaux; il est très remarquable de composition et de couleur.

Enfin, parmi les petits peintres de genre nés dans les premières années du XVII[e] siècle ou vers la fin du XVI[e], et qui ne se rattachent pas précisément à un enseignement déterminé, il y a lieu de citer Droochsloot, d'Utrecht (1586-1666), de qui les *Kermesses* du musée de la Haye se démènent dans de bons paysages; Jacob Duck (vers 1600-1660) un peintre de scènes militaires et de corps de garde; Avercamp (1585-1663); enfin divers autres peintres des scènes villageoises qui avaient eu jadis pour prototypes les fonds de tableaux des primitifs, les fortes peintures de Pieter Aertsen, les naïves et plaisantes kermesses de David Vinckeboons, — mais qui allaient trouver chez Brouwer, Adriaan Van Ostade et Jan Steen leur plus vigoureux, leur définitif épanouissement.

Un des plus beaux documents d'humanité et de Hollande qui puissent se rencontrer dans aucun musée du monde, est le tableau que nous possédons du Louvre et qui est dénommé la *Famille d'Adriaan Van Ostade peinte par lui*. En ces dernières années, tout dans ce titre a été contesté. Rien ne prouverait, a-t-on dit, que ce tableau représentât la famille de Van Ostade, ni que ce tableau fût de sa main. La première partie de la proposition peut avoir son intérêt historique tant qu'on n'a pas de preuves décisives pour ou contre une telle constatation d'identité. Mais nous oserons dire que la seconde serait presque révoltante, si elle n'était presque puérile. Quelle que soit la gloire que les critiques puissent conquérir à *désattribuer* les tableaux, au moins faut-il ne pas le faire trop à l'étourdie.

Admettons, pour ne point surcharger ces pages d'une discussion qui serait bien proche d'une digression si elle devenait trop minutieuse, que dans les données anciennement admises, les personnages ne soient pas tous baptisés très exactement, c'est-à-dire surtout que le grand jeune homme roux placé au second plan du tableau ne soit pas Isack Van Ostade, ni la jeune femme ou jeune fille placée près de lui, sa femme. Rien n'est plus raisonnable que de faire cette remarque : Isack était seulement de dix ans plus jeune que son frère Adriaan, et, entre le jeune homme debout, et le brave bourgeois assis, le plus grand écart d'âge est tellement évident, tellement prononcé, que le premier pourrait sans aucune invraisemblance avoir l'autre pour père alors que la jeune fille serait la fille aînée. Le paisible, sain et robuste couple, alors environné de cette lignée de six filles et deux garçons peut fort bien demeurer baptisé : monsieur et madame Adriaan Van Ostade et leurs enfants. Cette idée n'a rien qui ne nous soit fort agréable, et qui ne soit très conforme à la façon dont nous pouvons nous représenter un brave homme de peintre hollandais, qui vit très largement de son art, un excellent art, comme le prouvent ses meilleurs tableaux, mais qui

n'est pas dépourvu d'un léger accent commercial, comme le font sentir ceux du courant quand on les rencontre un peu nombreux dans telle ou telle galerie. Mais, grand dieu, n'allez pas croire que ce soit sur un tel tableau que celui-ci



A. VAN OSTADE. — LA FAMILLE DE VAN OSTADE.

que puisse planer cette appréciation un peu insidieuse ! C'est là une œuvre d'art si parfaite, si grave, d'une santé pour ainsi dire si religieuse, enfin une chose faite avec tant de calme satisfaction, de tranquille amour, d'affection bien nourrie, que jamais rien de plus parfait et de plus désintéressé n'a été fait et ne

pourrait être cité dans l'art hollandais, j'entends l'art matériel que nous étudions en ce moment, et non pas, cela va de soi, l'art d'au delà qu'a cherché Rembrandt. Mais en vérité, ce tableau-là, est aussi complet, aussi prenant comme expression de vie que tel tableau de Rembrandt que vous pourrez citer comme expression de rêve.

C'est, d'autre part, une œuvre que le peintre a travaillée et poussée avec une telle connaissance des êtres représentés, avec un si intense intérêt porté à leurs yeux, à leurs mains, à leurs bouches, à leurs attitudes, à leurs beaux costumes des jours de repos, à leurs jeux, à leur joie, aux paroles qu'ils disent, à tout enfin, que jamais peintre n'a existé et n'existera, assez désintéressé pour soigner aussi héroïquement la simple représentation d'un portrait d'étrangers. Les Primitifs eux-mêmes les plus attentifs et les plus soumis à leur modèle, ne pourraient accomplir un pareil tour de force. Je vais aussi loin qu'est possible d'aller dans la restriction qu'on peut apporter à ses plus profondes admirations en art; et je dis que même dans l'extraordinaire portrait de Van Eyck, *Arnolfini et sa femme* à la National Gallery, il n'y a pas un rayonnement d'intimité aussi envahissant, aussi complet, et se communiquant jusqu'au moindre détail des poses familières, abandonnées, enjouées ou gentiment sérieuses, se communiquant, vous dis-je, jusqu'aux simples objets du mobilier, à la couleur du plancher et des murailles.

On ne peint de cette façon, on ne connaît avec cette force, on n'admire avec cette confiance, que la maison dans laquelle on a vécu, la femme qui a vécu à vos côtés, et les enfants qu'elle vous a donnés. Un étranger, si exacte que soit sa vision, précise sa main, son esprit respectueux du concitoyen, du camarade, de l'ami même qui s'adressent à lui pour être peints, accentuerait fatalement, si peu que ce soit, et avec une imperceptible, une involontaire et inconsciente ironie, les particularités physionomiques de cette petite famille, qui n'est point ce qu'on peut dire belle, mais qui est ici profondément aimée et admirée, et prise au sérieux dans sa bonne et modérée gaîté. Le peintre qui possède un métier aussi parfait, un œil aussi exercé, qui peut en un mot, faire vivre un lit, des faïences, une cheminée avec cette solidité et cette justesse n'est pas homme à s'apercevoir que ces fillettes, ces grands garçons, se trouveraient de par la nature assez drôlement caractérisés pour pouvoir faire un bien plus grand effet en peinture, en les chargeant, en les accentuant à peine. Mais cet « à peine » n'existe pas ici et les personnages ne sont ni chargés ni flattés. Le tableau ne pouvait donc ni séduire un client, ni provoquer un acheteur, et il n'est pas de peintre hollandais si peu en vogue ou si sincère qu'il soit, qui n'ait juste le petit grain de malice qu'il faut pour l'une ou l'autre de ces opérations. Donc, encore cette considération nous prouve que nous ne sommes pas ici en présence d'un tableau vendu ou de vente. Il n'intéresse que juste celui qui l'a

fait pour ceux qu'il a représentés, tandis que dans tout portrait commandé, il



A. VAN OSTADE. — MUSICIENS AMBULANTS.

faut se préoccuper aussi de tous ceux qui pourront le voir : c'est le principal

souci du modèle, et la fortune du peintre dépend le plus souvent de sa docilité et de son adresse à le satisfaire. Je serais bien fâché si ces déductions morales ne vous semblaient pas cent fois préférables au plus probant, au plus démolisseur



A. VAN OSTADE. — UN PEINTRE DANS SON ATELIER.

de tous les documents. Ce document même me serait exhibé en ce moment que je n'y croirais pas davantage, car je sais que les documents peuvent tenir divers langages selon la façon dont on les interprète, tandis qu'un sentiment vrai ne

parle jamais que d'une seule façon. Mais je le regretterais surtout pour ceux qui seraient incapables de percevoir dans une œuvre d'art une force de sentiment



BÉGA. — LA DANSE AU CABARET.

aussi évidente, aussi palpable que celle qui ne cessera de se dégager du présent tableau. Et je dis que cette peinture, chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre, entre

toutes les plus belles de la vie intime en Hollande, a été faite pour celui qui l'a faite.

Maintenant, quel est, à votre avis, ce peintre? Je vois bien, dans tel catalogue à demi-officiel, que « l'attribution à Van Ostade paraît justement contestée ». Sans songer à nier les autres services que peut rendre ce catalogue, ici il en rend au public un fort mauvais. Car enfin, il faudrait dire en même temps une des raisons pour lesquelles on le désattribue et surtout au profit de qui, sinon l'on égare inutilement les gens et on les détourne d'un très beau culte.

C'est un cadeau assez rude à soutenir que celui d'un pareil tableau, et il y a peu de peintres de taille à le recevoir sans que le reste de leur œuvre en



BÉGA. — SCÈNE AU CABARET.

ressente quelque secousse. Cherchons donc, de bonne foi, parmi ceux que nous avons vus et avons encore à voir. Nous ne nous arrêtons pas, naturellement, parmi les portraitistes, à Frans Hals lui-même, dont ce n'est point la manière (nous le savons bien, mais il faut ici raisonner même par l'absurde), ni à Thomas de Keijser qui est plus sévère, un peu moins délicat et moins intime; ni à Van der Helst, qui, dans le petit tableau voisin, au Louvre, les *Chefs de la confrérie de Saint-Sébastien*, se compare bien plus doucereux de facture et visant à la distinction; on peut assez aisément se dispenser de nommer les autres, que nous irions vraiment chercher trop loin. Ce n'est pas un quelconque des amusants petits élèves de Hals, genre Pieter Codde, Dirk Hals, Molenaer, etc.; ceux-là sont infiniment trop désinvoltes et papillotants. Alors, le cercle se rétrécit encore singulièrement. Isack Van Ostade? Rien de semblable, vous le verrez bientôt.

Ter Borch? Ce serait faire rire que de proposer ce nom. Jan Steen? Pieter de Hooch? Van der Meer de Delft? Nicolas Maes? Metzu? Pendant que nous y



C. DUSART. — SOUS LA TREILLE.

sommes disons-les tous, les robustes et les délicats, les simples et les affectés; cela n'en fait que mieux ressortir la difficulté d'une attribution raisonnable. Maintenant, si nous commençons par où nous n'avions mieux à faire que de nous

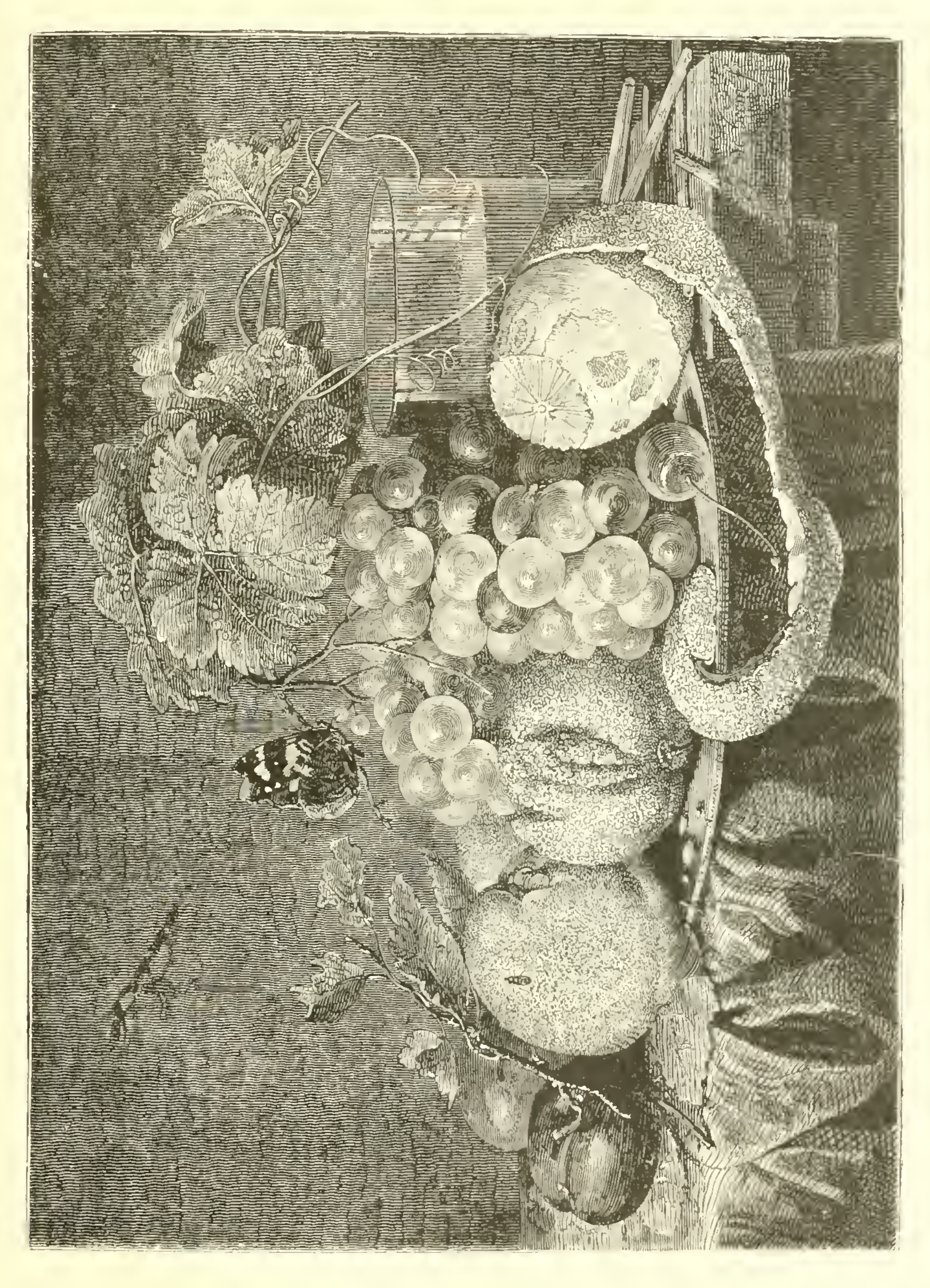
en tenir, c'est-à-dire par Van Ostade lui-même, nous n'avons qu'à aller tout bonnement au Louvre même, et à comparer le tableau aux autres du même peintre, qui nous donneront tous les renseignements désirables. Voici le *Marchand de poissons*, une très belle et très forte petite toile, qui présente absolument la même touche simple et sûre, la même façon de déduire un tableau, de voir et d'exprimer une physionomie, honnêtement, sans trop de jovialité, sans ironie, et en somme avec une philosophie plutôt médiocre. Seulement, bien entendu, si les qualités picturales sont sensiblement les mêmes, les qualités morales sont à



DAVID DE HEEM. — NATURE MORTE.

un bien moindre degré, car on ne peint pas un marché au poisson, comme on peint son propre *home*. De même le *Maître d'école*, qui est dans le Salon Carré : ici sont presque les mêmes tonalités, sauf que les beaux noirs de costumes, qui donnent au tableau de famille une si riche sonorité, ne sont pas ici de mise; mais la matière est à peu près la même, la façon de dessiner un personnage et de le mettre en mouvement tout à fait identique, même avec l'énorme différence de sujets. Ces deux tableaux-là que vous comparerez à l'autre très attentivement sont une véritable pierre de touche et permettent de conclure. Car il importe que vous n'alliez pas vous égarer sur les autres tableaux de Van Ostade que présente le musée, tels que les petits buveurs, liseurs ou fumeurs, de la salle La Caze, par exemple, qui sont beaucoup plutôt des petits tableaux de commerce, ou bien sur le fort bel *Intérieur d'une chaumière* (n° 2498), si blond, si doré, si

profond, mais qui est exécuté sous l'influence de Rembrandt, à laquelle Adriaan Van Ostade, quoiqu'élève de Frans Hals, se soumit très docilement comme bien d'autres.



DAVID DE HEEM. — FRUITS.

Nous avons prononcé tout à l'heure de bien grands noms. Est-ce à dire que Adriaan van Ostade soit un plus grand peintre que tous ces grands artistes qui n'auraient pas pu faire son portrait de famille? Nous n'avons rien voulu signifier

de semblable. Ce tableau est de ceux qu'un peintre ne fait qu'une fois dans sa vie, même quand il doit en faire encore plus d'un très bon; quant aux autres maîtres, ils sont différents, voilà tout ce qu'il importait de dire.

Adriaan van Ostade n'est pas moins un fort grand peintre, même auprès des contemporains écrasants que nous avons cités; auprès de Jan Steen, de Hooch, de Vermeer. Il a beaucoup de bonne foi, une bonhomie excellente, qui ne va pas très loin dans le désir d'observer les hommes, enfin un très beau métier de peintre qui se montre, après notre tableau, dans sa plus grande richesse au



HONDECOETER. — OISEAUX DE BASSE-COUR ET UN OISEAU DE PROIE.

musée de la Haye. Que lui demanderait-on de plus? Il y a pour les petits peintres hollandais trois manières de sortir de la moyenne et de se ranger parmi les plus grands : procurer des sensations exquises par la beauté de la matière, et par la perfection du dessin; être un historien saisissant; être un philosophe pénétrant et profond. Lorsqu'on pousse la première de ces qualités au degré extraordinaire de Pieter de Hooch et de Vermeer, vraiment le reste, si important qu'il paraisse, peut ne venir que par surcroît, et même ne pas venir du tout. Lorsqu'on réunit les trois qualités en même temps, comme Jan Steen, c'est-à-dire en possédant de quoi enrichir parfois sa philosophie et son histoire d'une forme très relevée, on est encore un fort grand homme. Lorsque, comme Adriaan Van Ostade, on possède surtout la première de ces trois vertus hollandaises et que l'on rencontre

ne fût-ce qu'une fois, la seconde, comme il fit lorsqu'il raconta aussi sa propre histoire, on est un excellent artiste et un homme heureux.

Nous devons, pour compléter cette esquisse par des indications de faits,



ISACK VAN OSTADE. — L'HIVER.

rappeler qu'Adriaan naquit à Haarlem, en 1610, qu'il y étudia avec Hals qui le prit en amitié, et qu'il mourut en 1685 après avoir parcouru une carrière heureuse. Le considérer comme un philosophe, ou même comme un véritable historien nous est difficile quand nous sommes près de parler de Steen. Ses paysans

sont bâtis sur une formule un peu factice et telle qu'il le fallait pour plaire aux acheteurs qui avaient besoin d'être doucement égayés ; aussi sont-ils un peu monotones et leur grimace n'est pas absolument humaine. C'est un beau petit bibelot qu'une bonne paysannerie de Van Ostade, mais c'est un chapitre d'histoire hollandaise aussi insuffisant, presque, qu'une paysannerie courante de Téniers l'est au point de vue de l'histoire flamande. Mais encore une fois, il y a le tableau de famille du Louvre, avec le père et la mère si bien d'accord ensemble dans leur confortable intérieur, avec leurs grands enfants presque adultes, leurs fillettes ni trop laides ni jolies qui jouent encore à la marchande de cerises et à la marchande de fleurs, et celles qui se croient déjà trop sérieuses pour jouer, et toute cette quiétude qui rend si désirée de tant d'hommes la vie de famille, cet égoïsme à plusieurs. En racontant tout cela ; Ostade a laissé un des plus éloquents documents de tout l'art hollandais, car il a raconté du coup, l'histoire de mille et mille familles heureuses.

Au genre d'Adriaan van Ostade plus d'un peintre a contribué, avant lui ou en même temps que lui. Les plus notables sont les suivants. Cornélis Pietersz Bega (1620-1664), un peintre de paysanneries sérieuses, de scènes intimes assez lourdement vues et assez finement exécutées dans une harmonie généralement noirâtre. Brakenburgh (1650-1702), un autre élève de Van Ostade dont il n'y a pas grand chose à dire. Cornelis Dusart (1660-1704), le plus fidèle des élèves et des imitateurs d'Adriaan, est loin de manquer de talent ; il y a plus d'un Cornelis Dusart qui est devenu un Ostade en vieillissant ; ce sont les mêmes sujets, la même harmonie, et presque la même création. L'on ne peut pas dire la même invention puisque c'est Ostade qui a inventé ou plutôt interprété à sa façon personnelle les vieux thèmes de kermesses, et que Dusart n'a fait que reprendre cette interprétation et l'adapter sans y rien changer.

Il y eut encore toute une série de peintres encore un peu moins connus ou complètement oubliés, et qui, dans des centres et avec des maîtres divers, se livrèrent à ce genre, en somme factice, des paysanneries pour gens riches. C'était devenu un commerce plus ou moins lucratif, mais abondant, à en juger par la terrible quantité qui en demeure. Quand on aura nommé, outre les précédents, Egbert van der Poel, Cornelis Saftleven, Egbert van Heemskercke etc., on aura dit plus que le principal, car il peut être avoué, maintenant que la Hollande est découverte depuis longtemps, que toute cette moyenne, malgré l'habileté matérielle qui règne chez tous ces peintres, est quelque chose de bien terre à terre, et de bien ennuyeux à la longue. Un art propre et banal, comme celui des sociétés bourgeoises bien prospères, qui laissent mourir de faim les chercheurs d'idéal comme Ruysdael et Hobbema, méconnaissent les grandes gloires comme Rembrandt, et préfèrent ceux qui flattent ses goûts de joli, de niais et de médiocre, à ceux qui comme Van der Meer ou Pieter de Hoch recherchent



ISACK VAN OSTADE. — DEVANT L'ÉCURIE.

l'exquis et y rencontrent la perfection. C'est ce qui fait que les musées de Hollande vous lassent au bout de peu de temps lorsqu'on les étudie pièce à pièce. Ou bien est-ce aussi en grande partie, comme l'a dit M. Jan Veth dans une série d'articles sur les musées de son pays, parce que, comme chez nous, parmi tant de choses courantes, — le passé a son courant comme le présent, — on n'y met pas assez en valeur les choses exceptionnelles. La *Ronde de jour*, au musée d'Amsterdam, est exposée théâtralement et de façon fantasmagorique, avec son estrade, son velum et son cadre peu réussi : en revanche certaines œuvres de grande signification connaissent comme en notre Louvre, de déconcertants voisinages. Mais pour nous en tenir à la seule appréciation d'une école, il importait de faire la



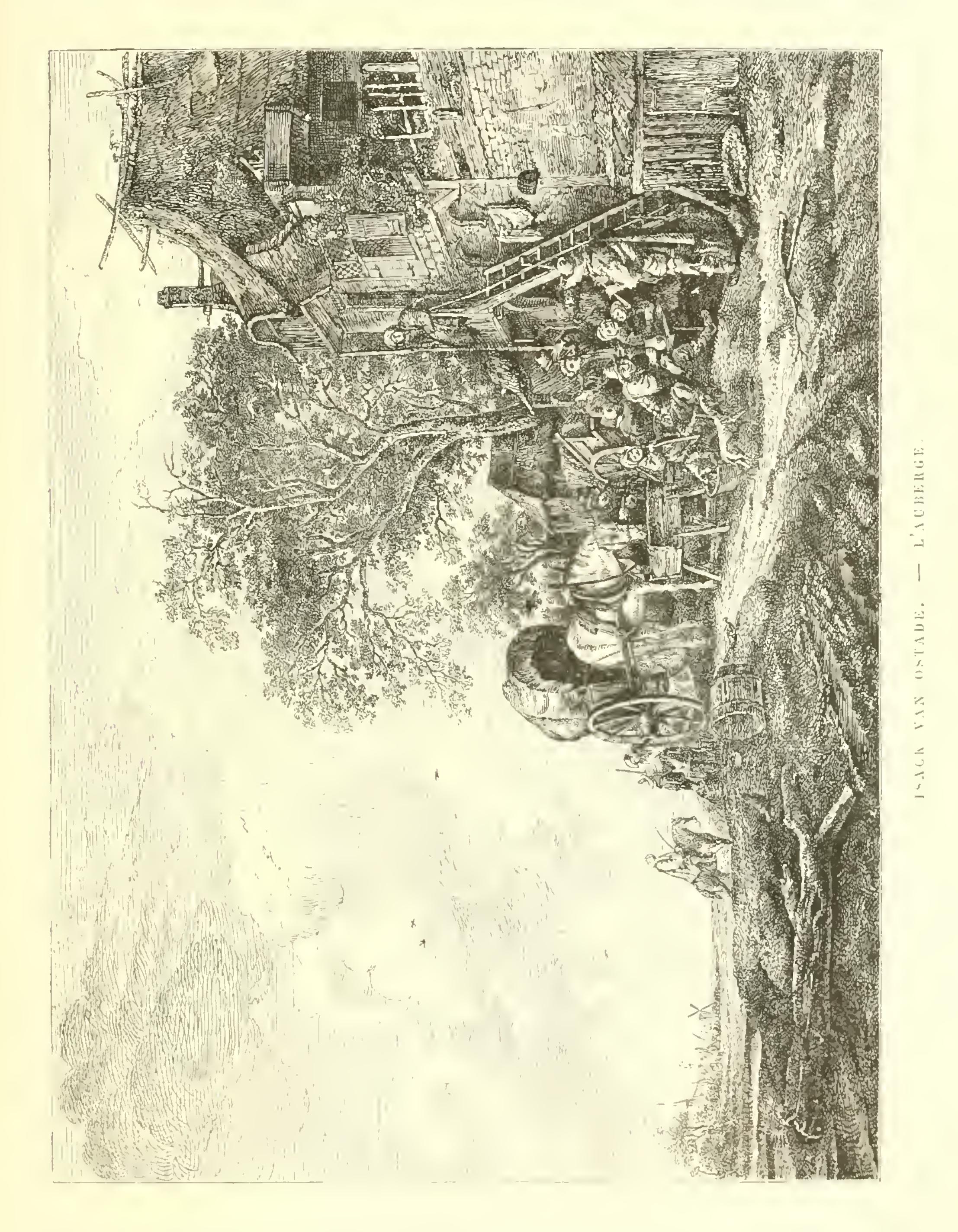
ISACK VAN OSTADE. — LA CHARRETTE.

part des très grands artistes et des simples producteurs, à qui naguère l'attention et l'éloge ne furent point marchandés.

C'est pour des raisons analogues que nous ne nous étendrons pas non plus bien longtemps sur certains peintres qui se firent une spécialité des accessoires de la vie, fleurs, stilleven (1), ou animaux. Parmi les plus réputés des peintres de fleurs il suffit de citer Willem van Aelst et son élève Rachel Ruysch, Just van Huysum et Jan son fils, et l'allemand hollandisé Abraham Mignon, plus célèbre encore. Parmi les peintres de stilleven, Claes Heda et Davidsz de Heem. Il y a plus de richesse et de souplesse dans les natures mortes de Jan Weenix (1621 à 1712). Il avait d'ailleurs de qui tenir étant élève de son père, Jan Baptiste Weenix, de qui

(1) On désigne sous ce nom en Hollande, les représentations d'objets divers que l'on appelle chez nous, du terme assez ridicule de *natures mortes* ; le sens littéral de *Still-leven* est vie silencieuse, ou vie muette.

on voit au Louvre le curieux et important tableau des *Corsaires repoussés*. Quant aux autres peintres de stilleven, finisseurs et vernisseurs à l'excès, ils



ISACK VAN OSTADE. — L'AUBERGE.

rentrent un peu pour nous, aujourd'hui, dans l'ordre des curiosités du siècle dernier, où les amateurs les cataloguaient volontiers à côté de la « peau de lézard

bourré de foin ». Il est certain que ces toiles ont pu également, au XVII[e] siècle, séduire les gens fortunés, par leur côté d'apparat et de fausse opulence; ils peuvent même avoir été accueillis avec d'autant plus de faveur qu'ils correspondaient à un goût de race, et flattaient le plaisir qu'on a dans ce pays à se mirer dans son mobilier. Ces tableaux ne manquent point, à cet égard, d'un intérêt historique et ethnographique pour ainsi dire. Mais on ne peut longtemps discuter l'intérêt artistique de ces fleurs qui semblent de métal et de ces vic-



ISACK VAN OSTADE. — LA PLAGE DE SCHEVENINGUE.

tuailles qui semblent d'émail. Elles témoignent de la grande habileté de main où étaient parvenus certains calligraphes, mais elles forment un cas trop spécial de la peinture, en marge de l'art véritable.

Les animaliers, encore qu'un peu limités en intérêt, une fois qu'on a étudié Potter, Cuyp et nommé Wouwerman, sont tout de même plus mouvementés et plus richement peintres que les spécialistes précédents. Un des plus anciens parmi les peintres hollandais qui se firent une réputation particulière en ce genre fut Roelandt Savery, (1576-1639) flamand de naissance, mais hollandais

d'éducation et de carrière. Savery a étudié l'animal très minutieusement, l'a présenté dans des compositions ingénieuses et d'une assez riche harmonie.

Les Hondecœter, Gisbert (1604-1653) et surtout son fils Melchior (1636-1695) ont atteint à la plus grande notoriété du genre. On ne saurait oublier que les



ISACK VAN OSTADE. — LE VILLAGE.

tableaux de Melchior d'Hondecœter correspondaient à divers goûts très accentués de ses compatriotes : d'abord la connaissance et l'amour, le mot n'est pas trop fort, des beaux animaux de basse-cour, goût que l'on ne saurait s'étonner de trouver chez un peuple de cultivateurs et de fermiers ; puis le vif intérêt, non dé-

pourvu d'un peu d'amour-propre, témoigné aux beaux et rares oiseaux exotiques importés par un peuple de navigateurs ; enfin un goût de décoration brillante et plantureuse s'adaptant bien à des intérieurs riches et confortables. Tout cela se trouve satisfait par les tableaux de Melchior de Hondecœter : les oiseaux extraordinairement bâtis, les marabouts, les flamants, les toucans, les casoars, les pélicans, les pingouins, et autres oiseaux paradoxaux y voisinaient, comme ils font aujourd'hui encore au magnifique jardin zoologique d'Amsterdam, avec les plus belles variétés de poules, de canards et de dindons. Si l'on veut bien ne pas



ISACK VAN OSTADE. — LES PATINEURS.

trop se rebuter du premier aspect un peu factice de ces compositions, on reconnaîtra à Hondecœter de fort belles qualités ; il dessine largement et peint grassement.

Les œuvres d'un autre animalier, qui chercha un peu plus le drame, autre manière d'apparat, fut Abraham Hondius (1638-1695), dont les œuvres sont fort peu répandues. Le musée de Rotterdam peut donner une excellente idée de son genre, en deux petites toiles de chasse, très mouvementées et très jolies de couleur, représentant des luttes désespérées entre un sanglier d'une part, un ours de l'autre, et des chiens tout à fait courageux, qui nous parurent, un dimanche, en ce petit et curieux musée Boymans, attirer toute l'attention et mériter les éloges des petits enfants hollandais.

Faute d'une meilleure classification, nous terminerons cette sommaire esquisse des annexes à la peinture de la vie proprement dite par deux très bons peintres

qui sont à la fois un peu des spécialistes, et mieux que cela. L'un est Isack Van Ostade, le frère d'Adriaan (1629-1649). Isack est plutôt considéré comme un peintre de mœurs et de paysages, et nous souscrivons volontiers à cette désignation. Dans ses excellentes scènes rustiques, fermes, auberges, haltes de voyageurs, patineurs, enfin le répertoire commun à tous ces petits maîtres mais que chacun a joliment varié par sa touche et par sa couleur, l'animal n'occupe pas une place secondaire ; il y a au moins autant d'importance, et à notre gré plus



A. VAN DE VELDE. — LE MARAIS.

de vérité que l'homme lui-même. Si l'on veut avoir une idée de l'esprit et du savoir qu'il y déploie, il suffirait, à défaut de tout autre morceau, de regarder le beau petit *Toit à porcs* de la salle La Caze ; c'est une petite chose parfaite, supérieure, à notre gré, à plus d'un tableau important d'Isack, où les qualités très grandes nous sont gâtées par une couleur souvent un peu italianisante que le peintre n'a certainement pas empruntée à son frère et maître.

Adriaan Van de Velde est le second peintre dont nous voulions parler. Certes ce n'est pas là non plus un simple spécialiste animalier. Au contraire, il a fait maintes choses différentes, si d'autre part il a traité le bétail avec quelque prédilection. Élève de son père Willem Van de Velde le Vieux, puis de Jan Wynants

et enfin ayant subi certainement l'influence de Philippe Wouwerman qui avait passé avant lui par l'atelier de Wynants, Adriaan van de Velde (1635-1672), se ressent un peu de cette éducation composite. Willem Van de Velde lui a donné un goût de largeur et de simplicité qui persiste dans ses bons tableaux ; Wynants lui a appris à bien peindre le paysage, avec un accent parfois un peu mouvementé; enfin il a comme Wouwerman l'art de très justement poser et de finement peindre les personnages et les animaux, mais en même temps, et plutôt pour son moindre avantage, son contemporain lui a transmis cette tendance à l'ita-



A. VAN DE VELDE. — PAYSAGE AVEC BÉTAIL.

lianisme qu'il avait contractée à vouloir faire concurrence à Pieter Van Laer, le Bamboche, et qui nous gâte ses fines qualités. Cela suffit à expliquer les variations assez surprenantes que l'on peut constater chez Adriaan Van de Velde, et comment, par exemple, à côté de la délicieuse petite *Plage de Scheveningue* on peut voir au Louvre tel tableau de bergerie, avec du bétail bien fondu et des ciels jolis, que contresignerait volontiers Karel du Jardin.

Cette *Plage de Scheveningue* est un de nos bijoux hollandais ; elle est vraiment quelque chose de plus que le tableau d'un ordinaire spécialiste ; c'est une de ces choses heureuses qui conservent à travers le temps toute la vivacité et la

fraîcheur de la vie. Les six petits chevaux blancs qui traînent un carrosse ; les gens en habit bleu qui se promènent avec leurs chiens, leur femme, leurs amis, sur



A. VAN DE VELDE. — L'AMUSEMENT DE L'HIVER.

cette petite plage grise, si bien vue, si pleine d'air, et enfin de cette justesse parfaite qui fait plus que pardonner à l'art hollandais de s'être sagement tenu dans les régions moyennes ! Une telle justesse est la gloire et le précieux de la prose. On peut appliquer la même remarque à un autre petit tableau du même

artiste, au Louvre, un *Canal gelé avec des patineurs*. Cette minuscule peinture grise avec ses personnages bruns ou noirs, admirablement silhouettés et lancés dans l'air, est encore une preuve de raison, de perspicacité et de tact chez le peintre, et l'on s'arrête longtemps devant cet hiver bien froid, bien coupant, où les paroles résonnent nettes, à de grandes distances, à travers l'air sec, dans la nature engourdie.

Adriaan Van de Velde qui eut divers imitateurs, entre autres Dirck van Bergen, fut aimé et recherché des gens de son temps, et en bonnes relations avec ses confrères, dont il peupla souvent les tableaux de ses personnages vifs, spirituels, bien à leur affaire et n'accaparant point l'attention au détriment du paysagiste ou du peintre de villes : Wynants, Ruysdael, Hobbema et Van der Heyden furent ceux qui eurent le plus souvent recours à ses bons offices. Nous savons que nos petits peintres, bons ouvriers en un genre, n'étaient point vaniteux pour le reste, et que ces collaborations, inspirées d'ailleurs par la mode et par la clientèle, furent chose courante et leur paraissant assez naturelle.

C'est encore un des témoignages de la complexité de l'art hollandais et de la multiplicité des réciproques influences. Cela nous fera excuser aussi d'avoir dans ce chapitre, qui était surtout destiné à faire comprendre la verve, la liberté la variété de l'école de Haarlem, présenté des artistes et des genres assez différents. Les deux chapitres qui vont suivre, et terminer, nous feront connaître des personnalités plus tranchées.

CHAPITRE XVI

Ter Borch. — L'école de Leyde et Gérard Dou. — Metzu. — Brekelenkam. — Décadences et puérilités. — Un grand philosophe et un grand peintre : Jean Steen. — Remarques sur le comique dans l'art. — Variété de l'œuvre de Steen. — Distinction de son esprit et absurdité des légendes.

Les messieurs et les dames que Ter Borch a représentés, il les a vus ; les hommes et les femmes que Jan Steen a mis en action, il les a inventés. Là est toute la différence entre deux grands peintres dont le second est de plus un grand artiste.

Peut-on dire que Ter Borch est un grand artiste, lui qui est, jusqu'au bout des ongles, un si merveilleux peintre? Il suffit de se poser la question, mais l'on se gardera bien d'y répondre lorsqu'après avoir vu quelques-uns de ses meilleurs tableaux, on se considérera comme redevable envers lui de reconnaissance pour le plaisir procuré par tant de fines et rares qualités : une couleur à la fois harmonieuse et d'une grande sobriété, presque sévère; un dessin souple, insaisissable pour ainsi dire, et pourtant déterminant avec une précision parfaite un mouvement, une attitude, et jusqu'à la plus légère nuance d'une expression qui anime fugitivement un visage; une matière affinée, mais riche, et se prêtant à merveille aux sûres volontés de la main dans le surprenant rendu des objets, étoffes, verreries, instruments de musique, mobilier, etc.; enfin une observation qui peut-être ne s'attache point à des faits bien extraordinaires, mais qui fait ses remarques avec une bonne grâce froide, une incontestable élégance, et une justesse si grande qu'elle dispenserait même d'esprit. Puis, quand un peintre n'aurait fait que peindre des mains comme cela, il serait déjà exceptionnel.

Quelque appréciation définitive que l'on garde sur Ter Borch, et encore une fois, rien ne force à conclure aussi radicalement, il y a deux points sur lesquels

on ne peut manquer de se mettre d'accord, c'est d'abord qu'il est un peintre doué d'une manière admirable, en second qu'il est, dans l'école hollandaise, un artiste tout à fait à part.

De lui, beaucoup plus justement que de beaucoup de ceux qui précèdent, nous pouvons dire qu'il est vraiment un historien. Le chapitre d'histoire, à la vérité, qu'il nous raconte est assez restreint, mais il est du moins tout à fait exact et sincère. C'est l'histoire de la société distinguée d'alors, société un peu ennuyée et assez inutile, société recherchée de petites villes heureuses, bour-



TER BORCH. — UNE MÉNAGÈRE.

geoisie assez compassée ; jeunes filles élégantes, bien élevées, qui n'ont que d'assez languissants passe-temps, et sont plutôt faites pour le sentiment que pour la sensualité, et pour le flirt que pour la passion ; jeunes hommes de bonne mine et de bonne mise, un peu lourds parce que c'est la race, un peu « poseurs » parce que c'est la fortune et l'éducation ; mères conservant de beaux restes, bonnes personnes accortes et un peu insignifiantes ; enfin gentlemen de très honorable allure, probablement notables ou magistrats dans leur ville, désireux malgré leur âge mûr, de se montrer du bel air et ne reculant pas devant les extravagances de la mode. Un portrait récemment entré à la National Gallery fait foi de ce dernier trait, et Ter Borch le constate le plus sérieusement du monde, avec sympathie même, et l'on sait par son propre portrait qu'il ne lui déplaisait pas, personnellement, de porter tout comme ses modèles, des souliers à bouts très carrés, des chausses à grands canons, des perruques fort amples, profusion de rubans, mais le tout de nuances discrètes, ou même plutôt

tout en noir, comme il convient dans un pays qui a secoué le joug de la monarchie sans avoir eu la moindre pensée de niveler les fortunes.

Les intérieurs, étoffés, confortables, mais sans grande gaîté : des murs gris



TER BORCH. — LA LEÇON DE MUSIQUE.

avec des cadres noirs ou d'un or très éteint, des sièges droits, ni trop faits pour la paresse, ni trop sévères ; dans le fond de la chambre, le lit à pavillon, en tombeau ou à baldaquin, de forme antique, et de lourde draperie, évoquant l'idée d'un sommeil patriarcal et sans rêves : la table enfin, supportant générale-

ment le miroir et les menus objets de toilette de la femme élégante et dolente, ou bien encore l'écritoire, le bougeoir, le cachet, les accessoires de cette correspondance qui est toute une affaire, ou enfin les instruments de musique, luth, théorbes, cithares et violes, qui vont servir aux parties et aux leçons de musique, tandis qu'un pichet au bon contenu, et des verres effilés se tiennent prêts à rafraîchir les intermèdes. Il ne faut pas oublier de dire que souvent cette table est recouverte d'un beau tapis rouge, mais d'un rouge violacé, sourd, discret, que Ter Borch et ses personnages affectionnent, car il va bien avec le gris des intérieurs, le noir des habits, et le satin ou le velours plus clair des robes.

Ai-je besoin, après cela, de tenter, pour expliquer l'artiste, une esquisse de l'état de la société, et de la bonne société en Hollande, alors? Ter Borch, qui en faisait partie, vous apprend cela bien mieux que ne feraient des considérations, des faits et des dates. Mieux, à coup sûr, qu'Adriaan Van Ostade ne nous a renseignés sur les paysans. Mettez à part notre beau tableau du Louvre, le *Militaire montrant de l'or à une dame*, que la pancarte du musée appelle assez ridiculement le « galant militaire », type de soudard qui a amusé accidentellement le peintre, et qui d'ailleurs ne se retrouve que rarement dans son œuvre, bien que ce soit un côté des mœurs du temps, observé de près comme le reste, et que Ter Borch ait parfois décrit les officiers riches et désœuvrés. Mais il revient de préférence à ses jeunes filles pâles, musiciennes potelées et peu nerveuses, à leurs maîtres à chanter qui sont de la famille, ou qui en sont presque, ou qui en seront bientôt, et à leurs parents très convenables.

Maintenant, faut-il se demander encore si, en retraçant toutes ces choses, en s'intéressant aux allées et venues de ces personnages confinés dans leur intérieur un peu guindé, en retraçant avec une légèreté et une justesse incroyables, en même temps qu'en déduisant en une matière vraiment souple, précieuse et onctueuse, le mouvement d'une main dans l'air ou posée, d'une bouche qui s'entr'ouvre pour chanter tandis que le nez se pince légèrement (voir le délicieux petit tableau du Louvre, 2589, intitulé le *Concert*), faut-il, disons-nous, se mettre en peine de savoir si ce juste et raffiné observateur de nuances moyennes, cet historien peu ému, mais minutieux, d'un luxe modéré et d'une vie aux apparences les plus correctes, vous captive et vous secoue à la façon des grands artistes dans le rêve, le dramatique, le gracieux ou le populaire? La question, de nouveau, nous paraît superflue, du moment que par son dessin excellent, sa couleur veloutée, son modelé parfait, Ter Borch nous a procuré de jolies sensations, des surprises par son habileté qui ne se dément jamais. Enfin ses modèles ont une si bonne tenue qu'il devient indiscret de leur demander compte de ce qu'ils pensent, leur conversation ne pouvant certainement nous réserver plus de plaisir que la vue de leurs belles mains, de leurs che-

yeux, de leurs étoffes moelleuses, et leurs pensées n'ayant pas d'autre besoin d'aller plus loin que leurs gestes.



TER BORCH. — TABLEAU DIT : « LA RÉPRIMANDE PATERNELLE. »

Nous croyons savoir que la critique moderne, en Hollande, d'ailleurs tout à fait perspicace et ardente, n'éprouve pour Ter Borch qu'une sympathie

modérée, non qu'elle ne lui reconnaisse une adresse parfaite, un talent souple et élégant entre tous, mais cela semble « trop joli », trop distingué en quelque sorte. Que pourra-t-on dire alors de ceux qui sont pour nous vraiment insupportables, de Gérard Dou, de Frans Mieris le vieux, pour ne pas parler des décadents tels que Van de Werff, ou Willem Mieris le jeune, que du moins personne ne défend? Il est vrai que ce jugement, vraiment trop sévère à notre gré, de la Hollande moderne à l'égard du très grand peintre Ter Borch, peut s'expliquer par ce fait que les musées sont là-bas mal partagés et ne contiennent véritablement pas des œuvres aussi précieuses, aussi importantes et aussi significatives



TER BORCH. — MILITAIRE MONTRANT DE L'OR A UNE DAME.

que les autres musées d'Europe. A Amsterdam, c'est le tableau légendairement dénommé et sans valable raison la *Remontrance paternelle*, le meilleur il est vrai des collections publiques hollandaises, et le plus fin, mais en assez mauvais état de conservation, comparé à la réplique qui en existe à Berlin; puis deux portraits, dont un soi-disant du peintre; une copie de l'admirable *Paix de Munster*, ce tableau magnifiquement ordonné et magnifiquement peint de la National Gallery; enfin une détestable et calomnieuse copie, que le musée devrait cacher ou détruire, d'une merveilleuse petite babiole de la Pinacothèque de Munich : *Jeune garçon épuçant un chien*. Au musée de La Haye, un intéressant portrait de Ter Borch par lui-même et la *Dépêche*, un assez bon tableau militaire et galant, mais bien inférieur à notre splendide soudard du

Louvre. Enfin à Deventer, un important tableau officiel représentant le *Magistrat* de la ville, c'est-à-dire la réunion des autorités dans la salle du conseil. Et c'est tout pour les collections officielles. Il faut encore ajouter le beau Ter Borch de la collection Steengracht à La Haye : une bonne grosse petite mère en corsage



TER BORCH. — LE TROMPETTE.

vert qui peigne sa fillette, et le très beau de la collection Six : une des plus parfaites *Parties de musique* qu'on puisse voir, égale à celle que possède en réplique la National Gallery.

Mais cela ne suffit pas pour bien connaître Ter Borch. Il faut avoir vu à Berlin le *Rémouleur*, les quatre superbes *Portraits*, et le fin *Concert* acquis en ces dernières années ; à Dresde, la *Dame qui se lave les mains*, la *Dame dans sa*

chambre, divers autres petits tableaux; à Munich, le *Trompette;* à Londres, surtout, le chef-d'œuvre nommé la *Paix de Munster;* au Louvre, outre ceux que nous avons cités, la belle *Leçon de musique*, si expressive, la forte petite esquisse d'un *Concile*, et la *Lecture*, fine babiole de la salle La Caze; deux délicieux tableaux à Cassel, une *Musique de chambre* et une *Joueuse de luth:* le très curieux tableau de la *Fête des Parents*, dans la galerie Lichtenstein, à Vienne, exemple du comme il faut et du décorum familial, enfin quantité d'autres d'importance variable, dans diverses galeries. Voici de quoi peut-être faire revenir sur une imperceptible défaveur.

Il n'y a pas grand'chose à dire de la vie de Ter Borch ; elle fut celle d'un homme de bonnes famille et éducation. Ter Borch, entre son père Gérard le vieux, sa sœur Gésina, son frère Moses, tous gens sachant peindre ou dessiner, eut toutes les facilités de précocité nécessaire. Il naquit à Zwolle en 1617, et mourut à Deventer en 1681. Il avait beaucoup voyagé en Angleterre, en Espagne, en Allemagne, en France même. Mais son art ne sent point l'exotisme; il est profondément hollandais. Son éducation, après les leçons paternelles, s'était terminée à Haarlem avec Pieter Molyn. On considère qu'il subit là l'influence de Frans Hals. Il est possible que Ter Borch ait pris là le goût de larges et sobres harmonies, mais il rappelle Hals à la façon dont Gérard Dou rappelle Rembrandt. Ce serait toutefois faire un trop mauvais compliment à Ter Borch si l'on prenait cette comparaison dans un sens absolu.

Gérard Dou en effet (1613-1675) ne *rappelle* en aucune façon Rembrandt. On peut seulement voir ce qu'il lui doit, et constater ce qu'il en a fait! Ce peintre aussi célèbre que sot, ne pouvant flatter que ce qu'il y a de vulgaire et de puéril dans le goût des foules, ce peintre né à Leyde, cette Leyde où il semble que Rembrandt et Jan Steen soient nés par erreur, et qui depuis ne produisit plus jamais qu'une lignée de succédanés de Gérard Dou (mis à part Metzu et Brekelenkam dont le cas est tout particulier), ce polisseur de miniatures qui n'est rien moins qu'un artiste, conservera encore longtemps sa réputation ; nous ne nous faisons pas d'illusion à cet égard.

Leyde, nous l'avons vu, était prédestinée : elle était comme aménagée pour devenir bien plus une ville de lettres, de sciences, de philosophie, qu'une ville d'art. Son université glorieuse aurait sans doute, si elle avait eu à se préoccuper de cela, suscité un art orienté vers le classicisme plus que vers la vie. De toute façon, en se promenant dans cette ville charmante et paisible, savante, un peu pompeuse, un tantinet coquette de pédantisme, où les loueurs de chambres meublées à l'usage des étudiants se gardent bien d'afficher : *Kamer te huur*, mais bien : *Cubicula locanda*, l'on comprend encore maintenant que les philosophes n'aient pu y faire que de beaux raisonnements indiscutables et les peintres, sauf le vieux Lucas Jacobsz et le robuste Van Schooten, que de petits tableaux

léchés et émaillés. S'il est parfois difficile de définir en peu de mots ce qui caractérise les écoles de Haarlem, d'Amsterdam ou de Delft, du moins les deux



TER BORCH. — LA JOUEUSE DE LUTH.

termes que nous venons d'employer suffisent pour faire reconnaître l'école de Leyde à ne plus jamais s'y tromper.

Ce que dut Gérard Dou à Rembrandt? L'art de modeler en partant d'un système d'éclairage donné : plus de la moitié de l'œuvre de Gérard Dou est bâtie sur le système d'éclairage latéral qui règne dans le *Ménage du menuisier*. Dou, à l'atelier de Rembrandt, apprit évidemment à jouer avec la lumière, et il se plut à faire de ce savoir le plus puéril usage possible, comme dans la célèbre *École du soir* du musée d'Amsterdam. Mais cette adresse devient une chose bien secondaire quand il y a aussi peu de cerveau. Gérard Dou, qui étonne toujours les passants par la minutie extraordinaire avec laquelle il pousse les chairs jusqu'à l'ivoire, les objets jusqu'au marbre poli, la peinture jusqu'au trompe l'œil, est quant au reste l'antipode de l'artiste. Il est sentimental à faux, pleurard ou gracieusant. Ses tableaux les plus célèbres, l'*École du soir*, la *Femme hydropique* du Louvre, la *Jeune mère* du musée de La Haye, etc., demeureront toujours des choses froides, convenues et mesquines, parfois même niaises, car il est une habileté qui est juste le contraire de l'esprit.

Deux hommes passèrent par l'atelier de Gérard Dou, qui viennent fort à propos nous permettre de montrer sans prévention que l'esprit peut se concilier soit avec le grand soin, cela n'est presque pas une opposition, soit même avec l'extrême minutie. L'un est Brekelenkam, l'autre Metzu.

Brekelenkam (vers 1625-1668) a un dessin peut-être moins serré que celui de son maître, mais bien plus robuste et plus intelligent, une couleur moins variée, mais infiniment plus belle et plus chaude, et, dans l'observation de la vie, un sentiment modeste et bienveillant qui lui assigne une place touchante, et vraiment c'est lui plutôt que Dou qui se montre l'élève de Rembrandt. Il vivait dans le même temps, et on peut penser qu'il l'admirait plus qu'il n'admirait Gérard. Brekelenkam, dans ses intimités, souvent tirées de la vie des vieilles femmes, montre les mêmes qualités que Nicolas Maes, sauf peut-être la vigueur de la touche et la richesse de la pâte, mais un sentiment infiniment plus vrai et comme plus tendre. Maes considère ses vieilles comme des sujets de romance bons pour vendre, Breklenkam leur porte un sincère intérêt.

La *Consultation* de la salle La Caze est un très bon échantillon de sa manière, mais il faut, pour la bien apprécier, l'étudier au musée d'Amsterdam, qui contient six beaux tableaux de lui, au musée de La Haye qui en a un bien excellent aussi, les *Ventouses*, enfin dans la collection Six qui possède peut-être le plus touchant, le plus pénétrant : une vieille femme assise dans un fauteuil et soutenue par un oreiller blanc, une femme plus jeune, assise, casaque et tablier vert, jupe rouge, un enfant avec elle, et un autre enfant, un gamin blond vêtu de gris, mangeant assis près de l'âtre, un de ces tableaux de vie morne, si simples et si justes qu'ils serrent le cœur peut-être sans raison après tout, puisque telle est la vie..

Metzu est beaucoup moins mélancolique. Il fréquente le beau monde comme Ter Borch, mais, ne vous semble-t-il pas? il le prend un peu moins au sérieux, et d'ailleurs il ne craint pas de s'encanailler parmi les marchands de poulets



TER BORCH. — LA TOILETTE.

(musée de Dresde), les marchandes de légumes à la langue bien pendue (Le *Marché aux herbes d'Amsterdam*, Louvre), et tout cela sans perdre de sa touche infiniment spirituelle, de sa couleur harmonieusement vive, et de son dessin aussi parfaitement juste que celui de Ter Borch. Metzu était né en 1630 à Leyde

et il avait eu Gérard Dou pour maître ; mais en 1650, il se rendit à Amsterdam où, tout le monde est d'accord là-dessus, il fut influencé par Rembrandt. Nous ne saurions nous élever là contre, car les écrivains qui le disent le savent apparemment. De la sorte, Dou aurait eu vis-à-vis de ses deux plus beaux élèves, et bien supérieurs à lui-même, le rôle d'une sorte de moniteur, ne les détournant pas trop de l'enseignement du vrai maître. Mais nous ne saurions oublier ni trop mettre en lumière que Metzu eut à Leyde même un certain ami intime qui s'appelait Jan Steen, et que cette amitié-là suffirait fort bien à expliquer qu'il ait appris à voir un peu plus spirituellement que Dou ne pouvait l'enseigner.



GÉRARD DOU. — LA DÉVIDEUSE.

L'influence de Rembrandt peut être assez aisément démêlée dans un tel et riche tableau que celui du Louvre : *Militaire chez une jeune dame*[1], mais on pourrait aussi retrouver celle de Dou dans certains autres petits tableaux léchés de facture et plutôt insignifiants de thème et d'expression, puis celle de Steen dans les délicieux *Marchands de Poulets* de Dresde, et dans notre *Marché aux herbes*. Il vaut mieux y voir du Metzu tout pur, c'est-à-dire un peintre espiègle et fin, ni très ironique ni sérieux, rencontrant parfois des trouvailles d'harmonie inoubliables, comme dans l'admirable *Portrait de la famille du marchand*

1. Le catalogue dit le contraire : *Jeune dame recevant un militaire*. Cela nous a toujours paru un titre bien inexact, l'officier ayant son chapeau à la main et venant de poser ses gants et sa canne, ce qui indiquerait plutôt qu'il fait la visite et non qu'il la reçoit. D'ailleurs il y aurait une copieuse revision a faire de ces titres du Louvre, à commencer par le joli contresens du grand tableau de Jean Steen, appelé *Fête flamande dans une auberge*... hollandaise.

Geebrinck, au musée de Berlin, avec sa délicieuse combinaison de gris, de rouges et de noirs, qui montre en même temps comme un des plus grands portraitistes de la Hollande ce « petit peintre » sur lequel, quand on est en belle humeur



GÉRARD DOU. — LE MUSICIEN.

d'écrire, on est porté à trouver en abondance mille choses très fines... qu'il vous souffle.

Après cela on peut procéder plus rapidement avec les autres élèves de Dou, et en général les peintres de minuties qui procèdent de quelque célèbre minu-

tieux. Leur mince et fragile émail, leurs grâces minaudières et souvent frelatées, les redites innombrables de leurs « conversations », tout cela forme une flore spéciale, mièvre, dans laquelle on peut rencontrer çà et là une jolie fleurette, mais que nous ne saurions examiner, notre moisson des parfaites fleurs, et des plantes vigoureuses n'étant point terminée. Célèbres ou oubliés, nous laisserons donc sans les définir autrement, Van Tol, neveu et strict imitateur de Dou; Frans Mieris (1635-1681), le meilleur du trio qui comprend aussi son fils Willem (1662-1747) et son petit-fils Frans (1689-1763), cette dynastie finissant dans les pires affectations; Arie de Vois (1630-1680) assez élégant élève de la même école. Nous rangerons dans la même catégorie les assez séduisants Verkolje, Jan et Nicolaas; Ochtervelt qui procède adroitement de Metzu. Par curiosité non moins que par justice nous signalerons un fort peu connu Johannes Tilius, peintre qui vécut à La Haye et à Londres, et de qui le musée de Dresde possède certaine petite *Couturière* en corsage rouge, qui vaut bien mieux que les plus célèbres Mieris et même que les meilleurs Netscher. Et nous venons de nommer encore deux des meilleurs peintres d'affectations : les Netscher, Gaspar (1639-1684) et son fils Constantin (1668-1722), le père bon élève de Ter Borch, et le fils bon élève de son père. Restent Slingeland (1640-1691) un minutieux et timide élève de Dou, et un dernier, de tous le plus puéril, le plus sec, et le plus monotone, Gottfried Schalken (1643-1706), l'homme aux chandelles, spécialiste jusqu'à l'obsession, qui, ayant à peindre le portrait d'un souverain, Guillaume III, prince d'Orange, roi d'Angleterre, lui mit une chandelle allumée dans la main! Il est vrai que le prince s'était peut-être adressé pour cela même, par mode, au spécialiste.

Toute cette école, en général, toute cette fin du XVII[e] siècle empiétant sur le XVIII[e], a pu séduire les collectionneurs d'autrefois et trouver encore des respectueux de certains noms heureux, ou enfin des fiertés de compatriotes. Mais pour nous, observateurs désintéressés, ce n'est plus qu'un art mesquin, déjà faisandé, bourgeois dans le sens le plus étroit du terme, et qui n'a plus, demeurant à la fois terre à terre et prétentieux, ni les admirables vertus des grands peintres hollandais, ni les presque aussi admirables excuses des petits maîtres à la Metzu ou à la Ter Borch. Il est grand temps que nous laissions ces petitesses pour nous retremper en quelque courant plus vigoureux et plus humain. Chose inattendue, invraisemblable, nous n'aurons pas besoin de sortir de la ville qui a donné naissance aux plus froids, plus maigres et moins philosophes des peintres hollandais pour rencontrer justement de tous le plus entraînant, le plus humain, et le plus naturel.

On sait depuis longtemps que c'est Jan Steen que nous voulons dire ; nous l'avons annoncé vingt fois, et vingt fois nous avons été tenté de quitter les autres pour aller à lui sans plus tarder, attiré par cette rareté, par ce phénomène



GÉRARD DOU. — LA FEMME HYDROPIQUE.

presque unique dans l'art des temps modernes, et qui serait même unique dans toute l'histoire de la peinture, si les Flamands n'avaient pas Brueghel et si l'art français de ce siècle n'avait pas Daumier : un grand comique qui soit en même temps un grand peintre.

Voilà peut-être qui surprendra tout d'abord les personnes qui n'auraient pas trop réfléchi à ces choses, et qui, d'autre part, se seraient méprises sur le sens exact de certaines de nos remarques sur les petits Flamands et Hollandais. Téniers, à ce compte, ne serait pas un comique, ni Brouwer? Et Adriaan Van Ostade, avec tous les peintres de kermesses et de paysanneries qui le précédèrent ou le suivirent, depuis les rabelaisiens enlumineurs de manuscrits jusqu'aux innom-



G. METZU. — BUVEUR.

brables commerçants en joyeusetés et en buveries, ne serait pas non plus un comique au sens réel du mot? Mon Dieu, non.

Ce sont incontestablement des gens gais, mais ce n'est pas la même chose. Ils sont exubérants, de bonne humeur, naturelle ou acquise, jaillissant spontanément ou commandée par la mode à la boutique de la spécialité. Ils sont spécialistes en mimiques de joie : danses, querelles (car c'est la manière de s'amuser de certaines gens que de se battre), galanteries en plein air, et trébuchements d'ivrognes. Mais sont-ce là des choses comiques par le fait? Ce sont, lorsque Brouwer les traite, des choses incontestablement drôles, car c'est un caricaturiste excellent. Lorsque c'était le vieux Brueghel, c'étaient des choses profondes et épiques, qui se réclamaient encore des conceptions du moyen âge, et touchaient au comique par la voie du rêve. Quand c'est simplement Téniers ou Adriaan Van Ostade, ce n'est ici tout

un malgré la différence des races et de la matière picturale, ces gaîtés sont des choses bonhommes, plaisantes pour celui qui passe, comme une parade, ou



G. METZU. — LES PROPOS GALANTS.

comme un accident cocasse dans la rue. Mais le vrai comique n'est pas une affaire de constatation pure ; c'est une affaire de méditation et de combinaison. La vie

présente rarement ces combinaisons-là toutes faites, et c'est la méditation de certains hommes qui, en saisissant et en accentuant les rapports, fait jaillir le comique, aussi bien de la drôlerie que de la situation même fort sérieuse. Rien de semblable dans Téniers, ni dans van Ostade. Ils ont vu des spectacles de gaîté, les ont retenus ou copiés du mieux qu'ils ont pu, mais s'ils égaient le passant superficiel qui rit plus volontiers pour une grimace que pour un vraiment bon mot, ils laissent froids ou simplement bienveillants les esprits philosophiques, que Steen, au contraire, déride formidablement.

Ainsi, en dépit de toutes les apparences, l'art hollandais n'est point comique dans son ensemble. Il n'est que familier. Parfois une nuance un peu mieux perçue vous arrête. Il y a eu tout au moins une rencontre heureuse, et peut-être même une intention vraiment digne d'un comique. Ter Borch, que l'on ne s'attendait pas à rencontrer en cette affaire, Ter Borch, le bien élevé, le gracieusement compassé, semble avoir entrevu un assez fin comique par moments, un comique voisin de notre comédie moderne dite « de genre ». Lorsque, dans la *Leçon de Lecture* du Louvre, l'on observe ce jeune homme à la guitare, point peut-être si benêt qu'il en a l'air en ce moment précis, et la jeune fille qui le regarde encore avec plus d'intérêt qu'elle ne suit sa musique, on peut croire que la mère qui dans le fond se présente à la porte a fait soudain changer la véritable expression des physionomies et des attitudes. Ce n'est qu'un rien, un soupçon fugitif, un doute, et c'est ce que Ter Borch, on peut croire, a voulu indiquer avec, en ce cas, beaucoup d'esprit. Mais ce comique fin est aussi rare que le comique puissant, dans l'art hollandais. Et pourtant cet art est celui de tous qui s'est le plus rapproché du vrai comique et en a mieux mérité que les autres écoles.

En général les personnages qu'il met en scène sont aussi candides, aussi dépourvus d'arrière-pensée dans leurs grosses escapades qu'ils le sont dans leurs occupations sérieuses, dans leur vie quotidienne. Le musicien de Frans Hals qui éclate de rire à votre nez, le fumeur de Brouwer qui à ce même nez vous lâche son jet de fumée, le paysan d'Ostade qui danse, son maître d'école qui fouaille, ne sont pas comiques ; encore une fois, ils sont gais. Un vieux paysan de Téniers qui serre de près une maritorne n'est tant soit peu comique, que si l'on voit apparaître à la lucarne la tête, grimaçante et blême de jalousie, de sa vieille bonne femme. Mais encore la grimace est-elle là un peu superficielle, et il s'en faudrait de peu pour que l'intention fût écrasée par son indication même.

Cette digression a l'air de nous éloigner de Jan Steen. Nous venons de parler de lui tout le temps !

Ce sont là, en effet, des discussions qui l'intéressent directement, car il nous devient ainsi plus aisé de dégager ce qu'il possède en propre et que n'ont point les autres, c'est-à-dire l'invention comique et le sens physionomiste.



G. METZU. — LE MARCHÉ AUX HERBES D'AMSTERDAM.

De ce second point l'examen pourrait nous entraîner loin, mais il faut encore en dire un mot, car il a avec le premier des rapports étroits, puisqu'il en est



G. METZU. — LA CORRESPONDANCE INTIME.

la conséquence et le signe. Il y a chez les peintres de la vie une façon de rendre l'expression physionomique, qui est au véritable et profond et fin sens de la physionomie, comme la gaîté est au comique vrai. Les peintres dont nous venons de parler ont pour la plupart seulement la première de ces facultés : il

ne suffit pas, pour être un bon physionomiste, de montrer des gens qui, à ne point



G. METZU. — MILITAIRE CHEZ UNE DAME.

s'y méprendre, rient, pleurent, se mettent en colère, éprouvent de la satisfaction, du dégoût ou de la douleur. C'est là le degré primordial, rudimentaire, de

l'expression, et Van Ostade comme Téniers, Brouwer lui-même, sinon dans ses tableaux supérieurs, du moins dans sa moyenne, s'en sont la plupart tenus à ce degré, à cette *physionomie des sensations*, tandis que le degré plus élevé, la *physionomie des sentiments*, procède par nuances plus fines et plus complexes. Les Hollandais, excellents peintres de la vie matérielle, l'étaient-ils autant de la vie morale ? En un mot, étaient-ils physionomistes ? La question valait bien la peine d'être étudiée, elle nous harcelait durant nos voyages en Hollande, nos promenades au Louvre, et nous nous y tenions, bien qu'elle fît ouvrir les grands yeux à tous ceux qui, se contentant des affirmations une fois faites, considéraient en masse tous les Flamands et tous les Hollandais comme les seuls physionomistes du monde.

Il fallait bien revenir, toujours, à un petit nombre de cas : la jeune fille de Ter Borch et son innocent (?) maître à chanter ; le gros officier qui regarde la jeune blonde en lui montrant l'or étalé dans sa grosse patte. Voilà des gens de qui le visage en exprimait plus long qu'il n'en dit en propres termes. Puis venait, dans un certain sens, un peu plus restreint, l'admirable *Partie de cartes* de Pieter de Hooch, où les personnages, tout en disant au contraire nettement tout ce qu'ils disent, ont encore des choses à dire, qu'on sent fort bien qu'ils se diront tout à l'heure ou ne se diront pas, comme il leur plaira. Mais le paysan de Téniers ou de Van Ostade (répétons que la distinction entre Flamands et Hollandais est ici secondaire), ce paysan qui danse, convoite ou braille, braillera, convoitera, et dansera exactement de la même façon dans trois heures d'ici, et si vous repassez demain ou l'année prochaine, il n'en dira jamais plus long. Dans les autres et rares exemples que nous venons de voir au contraire, l'expression, si finement et si fortement gravée, va changer dans un dixième de seconde. Quoi encore, au Louvre? Encore Ter Borch avec des choses de moindre importance : les deux femmes qui font de la musique et le petit valet lymphatique et moqueur qui leur apporte à boire. Puis enfin, très amples, très magnifiquement débraillés, suants et pantagruéliques les gens qui jouent leur rôle dans ces trois très beaux Steen : la *Fête de famille* de la salle La Caze, la *Mauvaise compagnie*, et la grande *Kermesse dans une salle d'auberge*.

Pour rien au monde nous n'aurions voulu mettre Frans Hals ou Rembrandt en cause dans ces remarques sur le sens de la physionomie. Hals est trop amplement pourvu par ses modèles des expressions diverses qui leur sont propres, au delà desquelles il ne pénètre guère, mais qui peuvent donner le change sur ses aptitudes physionomiques. Rembrandt, d'autre part, est infiniment au-dessus du débat, en ce sens qu'il est plus créateur qu'observateur et que les expressions intenses et sublimes, rayonnantes ou douloureuses, qu'il a données à ses personnages, c'est en fermant les yeux et en regardant en lui-même qu'il les trouva.

Or, des trois tableaux de Steen au Louvre, le premier et le troisième sont des Steen en intensité plutôt qu'en acuité, et le second, extrêmement divertis-

sant, est comme un lever de rideau ou un épisode d'une des comédies qui ont le plus exercé la philosophie de notre peintre : la comédie des dupes et jocrisses de l'amour. Ici, cette comédie est jouée sous sa forme la plus courante et la plus



F. MIERIS. — MIERIS ET SA FEMME.

élémentaire. Un nigaud s'est profondément endormi après avoir passé le temps en « mauvaise compagnie », comme dit le catalogue avec autant d'ingénuité que d'à-propos. Une Dalila qui n'a pas eu besoin de couper les cheveux à ce médiocre Samson, le berce sur ses genoux, tandis qu'une de ses compagnes vide cons-

ciencieusement les poches, enlève la bourse, la montre, les breloques, tout ce qu'elle peut trouver, et les passe à une digne matrone qui s'est déjà emparée du manteau et de la rapière. Le type de la fouilleuse, au profil pointu et rusé, aux bras rougeauds et vulgaires, troués d'une étonnante fossette au coude, et le regard échangé avec la vieille! La précaution de l'épée mise en sûreté était bonne, car deux gaillards sont là, au fond, l'un musiquant, faisant le tintamarre nécessaire pour tenir endormi le sot imprudent (car le silence le réveillerait), et



F. MIERIS. — VIEUX BUVEUR.

l'autre, fumant avec mélancolie, et songeant à la dure obligation où il va se trouver, de jeter poliment à la porte cet inconvenant ivrogne, qui se permet de s'endormir chez les gens quand il n'a plus d'argent sur lui. Ce philosophe si contristé par le spectacle des faiblesses de la jeunesse, est d'ailleurs de mine à estrangouiller proprement son homme s'il fait résistance. C'est du fort joli Steen, joli de matière, gai de couleur, sans être des plus précieux comme certains, mais dans la qualité moyenne, de l'ami Metzu, ce qui est déjà quelque chose, et excellent pour vous mettre sur la voie. Ter Borch n'aurait pas plus agilement dessiné ce corps endormi et prostré, ni mieux fait sentir sa lourdeur.

Mais le triomphe du genre, dans ces variations sur les débauchés que l'on plume, c'est au musée d'Amsterdam qu'il le faut voir. C'est l'admirable tableau de la collection Van der Hoop, l'*Orgie*, ou le *Vieillard libertin*, comme on voudra l'appeler, un des plus fiers et des plus grandioses de dessin (on a le droit d'employer ces mots

sans exagération avec certains maîtres comme Steen et pour un tableau qui n'a pas un mètre de large et dont les figures ont à peine trente centimètres; cela peut



F. MIERIS. — LE TROMPETTE.

être *grand* comme une colossale figure de Michel-Ange), un des plus beaux de couleur et de matière, un des plus hardis de sujet, en un mot une des œuvres les plus importantes de tout l'art hollandais. Ici Jan Steen a exploré la plus basse

débauche, dépeint, en s'en tirant net et intègre comme font tous les grands moralistes, qui sont les réalistes les plus terribles, la plus dévergondée crapule. Il semble qu'il y ait là comme une paraphrase de cette pensée que Molière mit en scène et que La Bruyère formula de cette façon laconique : « La plus grande difformité dans la nature est un vieillard amoureux. » Ce vieillard est abominablement pris de vin ; assis sur un banc dans une chambre misérable, il lève son verre et chante ou tient des discours sans suite, l'œil brillant et fou, la bouche tordue d'un rictus, le teint congestionné, le costume à la débraille, les bas rabattus sur les talons. Il a vaincu sa partenaire, ce vieux drôle; elle est toute étendue ronflante, en travers de lui, dans une attitude qui a frappé tous les artistes et que tous ont justement comparée à celle des plus belles bacchantes soit de l'art antique, soit de celui de Titien ou de notre pur et austère Nicolas Poussin. C'est un tableau jovial et effrayant, puissant et comique pourtant, la puissance étant dans l'ensemble et le comique dans les détails. Car, pendant que se déroule cet audacieux et émouvant spectacle, on entend comme une chanson pointue, ironique et sautillante, la chanson de l'esprit de Steen. L'artiste a épinglé dans un coin du tableau une de ces petites pancartes où il inscrit d'ordinaire quelque moral et moqueur emblème et aphorisme : c'est un hibou avec une paire de besicles, et près de lui un chandelier, et la légende en deux petits vers dit plaisamment : « *A quoi servent chandelle et lunettes puisque le hibou ne veut pas voir !* ». Voilà qui est bien dit, et d'un irrécusable bon sens sous la forme saugrenue Nous ne perdons pas de vue que ces « beautés morales » ne sont pas le principal objet du tableau. La leçon nous entre par les yeux, avant tout, sous le couvert d'une superbe image. Le dessin fait surgir des formes et des mouvements créés par une main bien forte, et la couleur est chaude et intense comme celle du plus riche coloriste, dans son harmonie de brun et de noir avec le rouge et le violet comme notes vives. Le brun du costume du vieillard, — le violet du corsage défait, et les jambes chaussées de rouge de la gourgandine, — le noir des accoutrements de la vieille et des deux mauvais drôles que nous connaissons (à quoi bon en chercher d'autres, ils savent si bien leur métier!). Cette fois ils dérobent derrière le dos du vieux son manteau probablement bien garni, du vieux hibou tout éveillé et tout émerillonné. Ah ! malgré les chandelles et les lunettes de l'âge, vieux hibou humain, tu ne vois pas le vol, et bien d'autres choses encore ; tu ne vois pas non plus la mort qui entrera peut-être par la porte même par où vont s'esquiver les trois sacripants, et te saisissant à la gorge, fera succéder, presque sans modulation, à ta chanson le dernier râle !

— Voilà pour un joyeux, pour un bon vivant, une morale bien austère et vous y ajoutez encore du funèbre ! — Qui vous a dit que Steen fut toujours un joyeux ? — Il peint surtout des gens qui boivent et qui festoient. —

Excellente raison. — Et qui vous a dit qu'il fut un bon vivant? — Les livres.

Les livres ont commis à l'égard de Steen bien d'autres erreurs et bien d'autres injustices encore. Mais la légende qui fait de lui un pilier d'auberge, un bon



F. MIERIS. — LE SAVANT.

ivrogne, peignant dans les cabarets, bien lorsqu'il est à jeun, moins bien lorsqu'il voit double, est une de ces niaiseries magistrales que les Hollandais du siècle dernier ont intrépidement inventées plutôt que d'avouer tout uniment qu'ils ne savaient rien de leurs vraiment grands artistes, ou qu'ils adoptaient de confiance d'après les écrits de médiocres peintres, tels que Houbraken ou Campo Weyermann, probablement jaloux, intéressés, ou certes mal informés.

Sur Steen nous ne savons rien, et nous savons tout ce qu'il faut savoir. Rien de sa vie, tout de son œuvre et de la formation de son talent. La date de sa naissance est 1626, le lieu est Leyde; Jan Steen y fait sa première éducation de peintre, puis à Utrecht avec Nicolas Knupfer. Il n'est pas invraisemblable que la vue des choses de Gérard Dou lui ait profité, car les grandes natures puisent partout de bonnes choses, et Steen a fort bien pu tenir de Dou cette finesse de matière et cette adresse de modelé qui sont appliquées à de si piètres fins par l'élève de Rembrandt, mais donnent à quelques-uns de ses tableaux, à lui, Jan Steen, une saveur si précieuse et si relevée. Puis, il a été quelque temps à Haarlem, chez Adriaan Van Ostade, et voilà un digne maître, chez lequel on peut faire des progrès, tout en recevant soit par lui, soit même directement la tradition de Frans Hals. Enfin, le voici en 1649, à vingt-trois ans, chez Van Goyen, ce qui n'est pas non plus un enseignement médiocre.

Steen devient le gendre de son dernier maître. Disons tout de suite, pour ne plus mêler les choses de l'art et les racontars d'une histoire mal connue, que l'on fait Jan Steen se remarier en secondes noces, en 1673, avec la veuve d'un libraire, disent les uns, avec une marchande de pieds de mouton, suivant les autres. Quand les curieux de cette sorte d'érudition auront mis d'accord les pieds de mouton et les livres, nous nous occuperons de la question.

Revenons donc à Jan Steen chez Van Goyen, puis chez lui. C'est une riche éducation qu'il a reçue; une riche éducation ne peut nuire à une riche nature. Il est parfois inégal, remarque-t-on : tantôt il peint serré et dessine fièrement; tantôt il peint plus mollement et dessine plutôt enflé que grand. Là-dessus, on met cette inégalité sur le compte de la boisson, la vieille légende toute faite et commode. Mais prenons sans autre examen que Steen soit inégal. Pourquoi? Il serait inégal parce qu'il serait inégal; pourquoi vous faut-il absolument une raison anecdotique? Il serait inégal parce que beaucoup de grands artistes l'ont été, et vous savez que nous disons des plus grands. Si tous les maîtres admirables qui ont été parfois inférieurs à eux-mêmes, ou tout au moins se sont montrés occasionnellement différents du genre dans lequel nous les parquons, avaient été des ivrognes, Bacchus serait le dieu de la peinture. Steen ayant, sans preuves d'ailleurs, cette réputation, paie pour tous.

Maintenant, ce que l'on appelle des inégalités pourrait bien être, en majeure partie, simplement des différences de manière. Je serais à même de vous citer des exemples très décisifs pris à l'étranger, analyser, je suppose, le très grand Steen de la collection Steengracht à La Haye, puis traverser simplement la place du Vyverberg, entrer au musée et voir de près les profondes différences d'aspect que présente un quelconque des tableaux qui se trouvent ici, soit *La Famille de Jan Steen*, soit les *Mangeurs d'huîtres*, autrement dit l'*Allégorie de la vie humaine*. Mais il vaut mieux se servir des

exemples qu'on a sous la main, même s'ils sont de moins saisissante qualité.

Vous avez au Louvre le petit tableau dit *La mauvaise compagnie*, et la grande



G. NETSCHER. — LA LEÇON DE BASSE DE VIOLE.

Kermesse. Le premier est de couleurs vives et brillantes, de facture délicate et de consistance émaillée. Le second appartient à la manière plus large et en apparence plus négligée, de couleur plus uniformément brune et rougeâtre, et de matière qui ne semble pas vraiment précieuse. La *Fête de famille* de la salle

La Caze est à peu près, comme couleur et dessin, intermédiaire entre les deux manières.

Or, prenez le second tableau, celui qui a passé longtemps comme une œuvre médiocre de Steen, à l'époque où l'on rapportait toute appréciation de qualité aux peintures léchées de Dou et de Mieris. Reculez-vous de quelques pas et voyez comme cette lumière est juste, comme ce modelé d'ensemble est cohérent, comme cette composition est grande, logique, admirablement ordonnée, donnant, sans trous ni contre-temps, l'impression du mouvement et de la vie



SLINGELANDT. — USTENSILES DE CUISINE.

de tous ces gens chacun à leur affaire et unis par la commune atmosphère de ripaille. Puis, vous rapprochant et examinant chaque personnage en détail, voyez comme le mouvement est toujours juste et saisissant : le gros homme réjoui qui assis à terre tape du talon comme un forcené, les gens qui dansent dans le fond, la joueuse de cornemuse du premier plan, les gens qui montent l'escalier comme ils peuvent, et cherchent à se raccrocher à un point indéterminé de l'espace, tout enfin, car dans un tel tableau le moindre détail serait un sujet d'enseignement. Qui dessine comme cela? Tout est trouvé, expressions et impressions. Ainsi cette couleur médiocre soi-disant, donne à l'œil la pleine satisfaction d'un éclairage parfaitement juste ; ce dessin soi-disant lâché est tellement jeté, tellement heureux, et comme dans l'homme assis qui tape du pied, d'un caractère si grand, que c'est à de telles figures que pensait sans doute le grand peintre anglais Josuah Reynolds lorsqu'il écrivait en propres

termes : « Jan Steen a un style vigoureux et mâle, qui approche même du dessin de Raphaël. »



JAN STEEN. — L'OFFRE GALANTE.

Pour dire encore un mot de cette différence entre les deux manières assez tranchées du peintre, sans nous étendre plus longtemps sur la discussion, on pourrait peut-être en trouver une meilleure raison dans son éducation même

que dans sa supposée intempérance. Steen n'avait pas été seulement à l'école de la Leyde de Gérard Dou, mais aussi à celle de la Haarlem de Frans Hals, et tout en restant toujours Steen, il pouvait se complaire à s'adresser tantôt à un système tantôt à un autre. Lorsqu'il voulait faire du Leyde, il châtiait sa facture comme dans les admirables tableaux du Ryksmuseum, ou du Mauritshuis, et il demeurait cependant vigoureux et puissant comique; lorsqu'il voulait faire du Haarlem, avec une liberté dont son beau-père lui avait donné l'exemple, il jetait sur la toile de grands camaïeux (ou presque tels) comme celui du Louvre ou celui du baron Steengracht, et il était toujours le même vigoureux comique et le même puissant peintre.

La variété qui se trouve dans sa peinture se retrouve dans sa pensée, et c'est ici qu'il faut reparler de l'esprit comique dont nous avons un instant interrompu l'analyse. Ce comique comporte tous les tons et toutes les nuances et il va même jusqu'à pouvoir évoquer en nous, comme le faisait tout à l'heure l'*Orgie*, des pensers qui confinent au tragique. On ne saurait s'en étonner si l'on songe que la mort a été une des plus riches sources pour Molière, et si l'on se rappelle que le *Malade imaginaire* est construit sur la ridicule peur de la mort et tout rempli d'épisodes funèbres.

Il y a d'ailleurs plus d'un point de contact entre Jan Steen et Molière. Notre vieillard amoureux, personnage terriblement comique mais plutôt inquiétant que vraiment gai, est une sorte de Sganarelle du Nord. Jan Steen comme Molière s'intéresse aux amoureux de tout âge, aux héroïnes languissantes et rouées, aux maris trompés, enfin aux médecins tout particulièrement. Molière et Jan Steen se sont-ils connus, j'entends d'œuvres? Voilà un grand service que nous rendrait l'érudition si elle trouvait trace de réponse affirmative. Pourquoi pas? Nous avons déjà des dates qui ne rendent pas la supposition si paradoxale. Molière naît en 1621 et meurt en 1673, Steen naît en 1626 et meurt en 1679. Ils sont rigoureusement contemporains, et comme Steen, ayant étudié ès lettres de l'université de Leyde, était un esprit cultivé, distingué, autant qu'un vrai philosophe, — on n'a pas besoin d'autre document que ses œuvres pour une certitude à cet égard, — il paraît impossible que la réputation de Molière ne soit pas venue jusqu'à lui.

Il est tout à fait temps de renoncer à cette grossière supposition des peintres hollandais vivant de la vie de leurs modèles, étant cabaretiers et buveurs, rustres et inconscients. La Hollande était un pays de belle et raffinée culture ; un artiste, apprécié ou non, ne saurait être une brute quand il est de la trempe de Jan Steen, et les peintres hollandais doivent avoir été de fort honnêtes gentilshommes. Le portrait de Steen, fait par lui-même, et que possède le musée d'Amsterdam, est tout à fait significatif. On y voit un homme de bonne mine et de bonne mise, vêtu correctement et sévèrement de noir, avec un rabat bien

blanc; un visage très bon et quelque peu narquois, avec des yeux d'une grande finesse, un demi-sourire qui ne cache pas quelque mépris pour les hommes, et



JAN STEEN. — LA DANSE DU CHIEN.

à tout prendre l'air et l'allure d'un homme qui juge de très haut les choses et les gens. Quant aux déformations caractéristiques qu'amènent le rire, la fureur, la béatitude, et autres expressions physionomiques sur lesquelles Steen faisait mille variations quand il se logeait lui-même dans quelque coin de ses tableaux,

il faut être bien naïf ou bien peu raisonneur pour les considérer comme des portraits révélateurs et des documents sur ses propres mœurs. Sans doute Steen s'est représenté dans ses réunions joyeuses où « comme les vieux chantent, les



JAN STEEN. — LE VIEILLARD MALADE.

jeunes sifflent », ainsi que disent le proverbe et le titre; et dans ces réunions plantureusement patriarcales, il a aussi représenté sa femme, Margaretha Van Goyen, qui était une belle et accorte personne, et aussi leurs enfants, et leurs vieux parents, et la voisine, et le chat, et le chien. Tous tiennent leur partie dans

le concert, tous les êtres raisonnables font de leur mieux, bourrent des pipes (les femmes aussi, cela va de soi) sifflent, flûtent, entonnent. Les enfants parfois sont



JAN STEEN. — LA PERRUCHE.

houspillés, comme dans la *Fête de Saint Nicolas* ce petit nigaudinos déjà grand qui redoute les taloches devant qu'elles ne soient lancées. Mais vous serez plus prudent de ne voir dans tout cela qu'une conception et non pas une confession de Jan Steen. Molière, pour le reprendre une dernière fois, faisait les plus ré-

jouissantes folies sur la scène, les « charges » les plus bouffonnes; cela ne l'empêchait point dans la vie, d'être le *Contemplateur*, l'homme un peu triste que Boileau ne reconnaissait plus sous le costume de Scapin. La scène d'un grand peintre du comique, qui se prend et prend son entourage pour modèles et prétextes largement interprétés, ce n'est pas sa vie, c'est son tableau.

A côté de ces admirables peintures de la vie, telles que, au musée d'Amsterdam la *Fête du Prince*, la *Fête de Saint Nicolas*, le *Charlatan*, la *Danse du chat*, la *Joyeuse famille;* à La Haye, la *Famille de Steen* et les *Mangeurs d'huîtres*, un des plus rares de couleur; à Bruxelles les *Raccoleurs*, la *Fête des Rois*, *l'Offre galante*; à Anvers, la délicieuse *Noce de village dans une auberge;* à côté de bien d'autres pages de ce genre, toutes abondantes en épisodes amusants, en mouvements justes et en accessoires aussi bien touchés que les ensembles sont logiques et cohérents, on rencontre des pages d'une comédie tout à fait fine et pénétrante, et même une ou deux d'attendries, puis des tableaux d'histoire, mais d'histoire comprise à la Steen!

Parmi les pages délicates d'un comique très légèrement indiqué et d'un aloi exquis, on ne saurait rien citer de meilleur que les deux *Jeunes malades*, des musées de la Haye et d'Amsterdam. L'intéressante malade que celle de La Haye, couchée languissamment, et jolie dans sa camisole rose! Le médecin assis près d'elle, se retourne vers la mère qui lui apporte une lampée de vin blanc dans un beau verre. Il est flatté de cette attention, et lui qui n'est pas malade — pas plus que n'est peut-être sa jeune cliente — cela va le mettre en verve pour dicter une belle ordonnance. Et la futée patiente que celle du musée d'Amsterdam (ancienne collection Van der Hoop) et le joli tableau, régal de couleurs exquises et de fines expressions : la jeune fille en jupe de soie jaune et corsage de velours gris violacé, bordé d'hermine, est assise dans un grand fauteuil rouge, la tête appuyée sur un oreiller que supporte la table. Le médecin, vêtu de noir, campé et magistral ni plus ni moins que le Philippe IV de Vélasquez, soit dit sans offenser le moins du monde Sa Majesté, mais sans flatter exagérément le peintre hollandais, tâte le pouls, réfléchit et disserte. Si vous voulez savoir comment Steen atteint le comique le plus subtil, voyez les yeux brillants et malins de cette élégante et fiévreuse petite personne, l'air demi-philosophique et demi-pédant de l'homme de l'art. Cela procède par nuances imperceptibles et ne se définit pas.

Souvent, sur ses chères petites pancartes humoristico-morales, Steen inscrit cette devise : « A quoi sert ici la médecine? c'est le mal d'amour. » Parfois il remplace la sentence, lorsqu'il dépeint ces sortes de consultations, par un tableau allégorique accroché à la muraille et faisant partie du mobilier, mais indiquant assez clairement à quoi rêvent ses jeunes filles. Dans la peinture de La Haye, c'est un bel *Enlèvement de Déjanire*!

La note gracieuse et tendre se rencontre aussi chez Jan Steen, disons-nous,



JAN STEEN. — KERMESSE DANS UNE AUBERGE.

et à la façon dont il l'a traitée, on a le droit de penser que ce moqueur devait avoir de bien jolies réserves de sentiment, pour lui et ceux qu'il aimait bien. Qu'il ait eu le sens de l'élégance, cela ne fait pas de doute lorsqu'on regarde la petite malade du musée d'Amsterdam, ou la *Leçon de musique* de la National Gallery, une chose aussi raffinée qu'un Ter Borch, ou que le plus fin Metzu, et éclairée, soit dit en passant, aussi bien que par Pieter de Hooch lui-même. Quant à la tendresse, elle se lit à livre ouvert dans la toile si belle du musée de La Haye, la *Ménagerie*, ou pour mieux dire, la *Basse-cour*, où l'on voit parmi ses poules, ses canards, ses pigeons, ses deux vieux serviteurs dont un vieux nain bancal, une fillette vêtue de blanc éblouissante et mignonne, une sorte de petite reine, assise sur les marches de la villa, et faisant boire un agneau. C'est bien une peinture qui compte parmi les plus doucement intimes et les plus caressantes de cet art d'intimité.

Mais quoi, n'avons-nous pas à Londres, vu l'an dernier à l'exposition des maîtres anciens à la Royal Academy, un Steen pieux et simple, le *Bénédicité* de la collection Charles Morrison, un Steen à la couleur austère, au sentiment élevé et vraiment touchant, où l'harmonie est de noir, de brun et de gris, sauf une toute petite note rouge. Une femme est assise à table avec son enfant sur les genoux, et son homme est là aussi, le chapeau à la main ; à la muraille est la pancarte coutumière avec une petite prière très bien tournée, qui demande simplement l'amour de Dieu, point d'excès de richesse, et une vie sans tache ; et tout cela est aussi simple, aussi sérieux et aussi attendrissant, — que bien peint.

Étonnez-vous donc que Steen ait aussi, dans son universalité d'esprit, dans sa mobilité d'impression, abordé parfois quelques tableaux d'histoire et s'en soit tiré avec beaucoup d'intérêt, comme dans le *Renvoi d'Agar*, ou les *Noces de Cana*, à Dresde ; le *Samson prisonnier des Philistins*, au musée d'Anvers, avec sa foule hurlante et grimaçante, ameutée contre le héros prodigieux. Sans doute ce n'est pas là le Steen qui nous arrêterait le plus longtemps, mais il contiendrait encore plus d'une révélation.

Ils sont nombreux, depuis Reynolds jusqu'à Thoré, ceux qui ont contribué à le montrer sous son jour véritable et non comme un plaisantin bien doué. Mais il arrête les plus simples parmi les passants et il les ravit sans qu'ils s'en rendent compte, par sa couleur rare, son fort dessin, son esprit varié et dominateur jusque dans l'extrême bouffonnerie. Et pourtant la foule se défie ordinairement de ceux qui ont de l'esprit ; elle croit volontiers qu'ils se moquent d'elle. On va à Steen sans penser à cela, on rit toujours, sans démêler toujours la leçon, et en subissant l'ascendant de l'art, qui est parfait.

Considérez donc Jan Steen non pas comme un homme très amusant, mais comme un très grand homme, et vous serez dans le vrai.

CHAPITRE XVII

Pieter de Hooch. — Van Der Meer de Delft. — Impression finale.

C'est sur tout un monde de choses délicates et simples, variées et profondes, qu'avec deux peintres tels que Pieter de Hooch et Van der Meer de Delft, se termine notre promenade à travers l'art hollandais.

Promenade qui fut bien rapide, car on n'aura pas de peine à s'apercevoir que si nous avons laissé de côté sur notre route quelques insignifiantes curiosités, ce qui, après tout, n'est pas une grande perte, les choses auxquelles nous nous sommes le plus arrêtés mériteraient d'être bien plus savourées et approfondies. Encore une fois, il faut prendre son temps quand on étudie cela, et ce sera beaucoup déjà si nous vous avions inspiré le désir de vous attarder et d'aller plus en avant.

Nous nous arrêtons à Pieter de Hooch et à Vermeer, parce qu'ils sont très grands, les derniers véritablement très grands, et qu'avec eux la place est bonne et sûre pour jeter un dernier regard sur le passé. L'art hollandais ne dépassa pas le seuil du XVIIIe siècle. Cela ne veut pas dire bien entendu que l'on cessa de peindre. Bien au contraire on peignit avec frénésie, et même à ce moment l'on commença terriblement à écrire, à discuter et à ergoter sur l'art. Gérard de Lairesse, devenu aveugle, faisait des conférences sur la peinture, de façon que si par hasard il s'était trompé lorsqu'il voyait clair, ce qui n'est pas impossible, il n'était plus à même de s'apercevoir de ses erreurs. L'art vraiment original et parfait consistant dans l'accord étroit entre un métier excellent et la forte interprétation de l'état d'une race et des beautés d'une nature, cet art-là n'existait plus. Et c'était bien un temps de décadence que celui qui voyait méconnaître les grands peintres et les aveugles régenter la peinture. Quant à l'évolution nou-

velle que notre propre siècle amena, il est trop incertain et trop téméraire de l'apprécier au moment où il semble que quelques-uns de ses plus importants participants soient encore à la tâche, et quand il n'y a peut-être pas eu, comme déjà chez nous, des phases aussi nettement tranchées, des batailles terminées et des causes entendues...

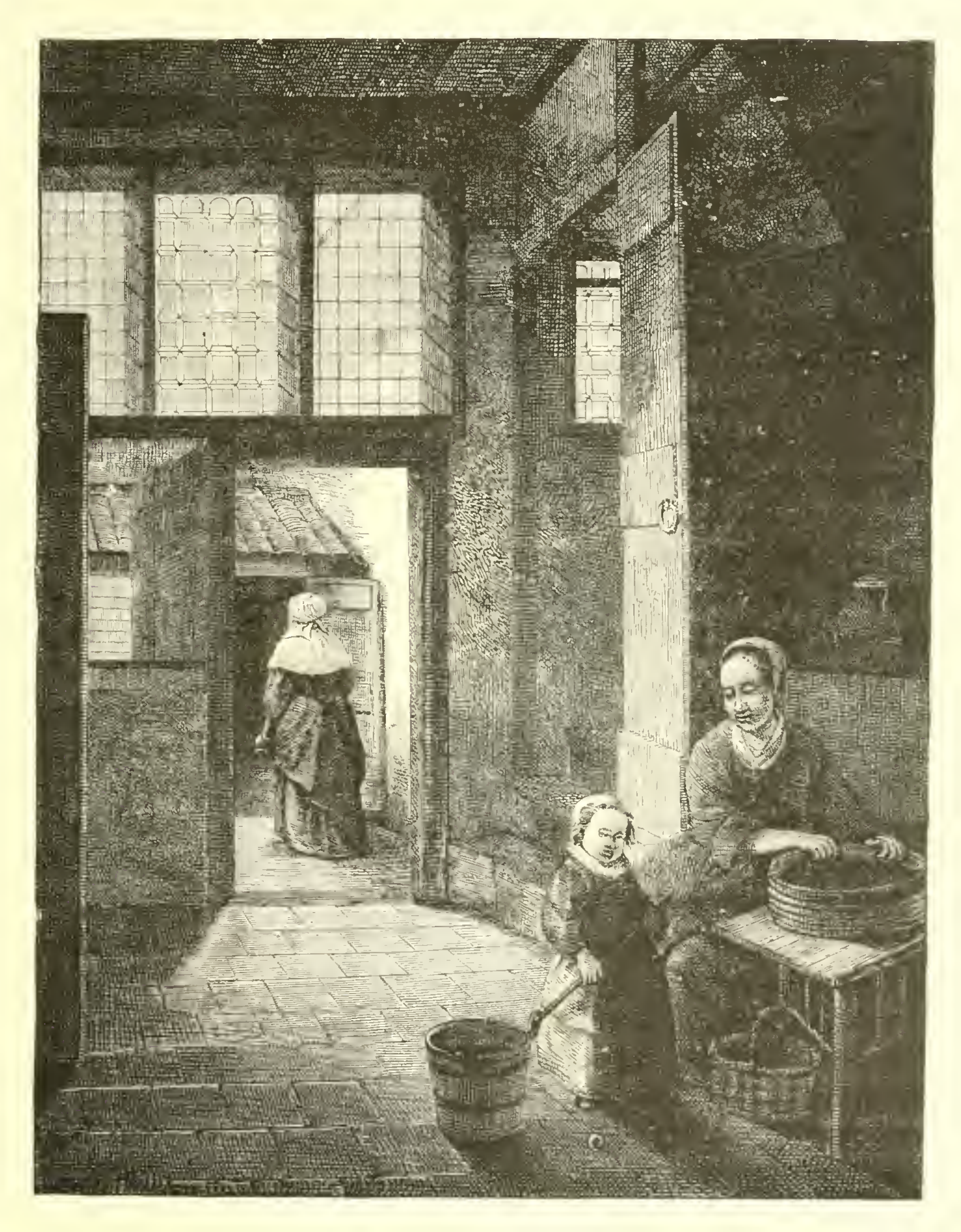
Si l'on veut se rendre compte combien le véritable art de la Hollande était près de sa fin lorsque moururent Pieter de Hooch (1677) et Van der Meer (1675), il n'y a qu'à se rappeler quels artistes leur survivaient et pour combien de temps. Frans Hals et Rembrandt étaient morts depuis quelques années; Paulus Potter et Jan Van Goyen depuis plus de vingt ans. Adriaan Van de Velde venait tout juste de mourir. Aart Van der Neer mourait la même année que Pieter de Hooch. Metzu, Brekelenkam, Isack Van Ostade étaient morts.

Il subsistait Ruysdael, Jan Van der Heyden, les Berck-Heyde, Emmanuel de Witte, Ter Borch, Adriaan Van Ostade, Hobbema, Nicolas Maes, Jan Steen. Mais tous allaient disparaître avant que le siècle fût clos, sauf Hobbema, qui eut le temps d'agoniser encore, au suivant, près de dix ans dans le mépris. On voit bien qu'il n'y a point d'exagération à dire que Pieter de Hooch et Vermeer sont les seuls grands peintres qui nous restaient à étudier, et il n'est pas injuste qu'ils aient la dernière et la bonne place puisqu'ils sont aussi à peu près les derniers que notre temps ait redevinés.

D'ailleurs vous les connaissez déjà si peu que peu; leurs noms ont été prononcés dix fois en manière de comparaison, vous avez vu leurs maîtres, traversé leurs villes, et étudié des recherches analogues aux leurs. Il suffit, entre autres choses, de se reporter à ce par quoi nous ont frappés Carel Fabritius, Emmanuel de Witte, Paul Potter lui-même. Ce sont leurs œuvres seules qu'il va nous falloir interroger pour les définir et les comprendre, car les faits sont rares, contestés, ou même manquent totalement. Que sait-on en effet de Pieter de Hoogh ou de Hooch, car l'orthographe même de son nom est incertaine? La date et le lieu de sa naissance : 1630 à Utrecht, où son père, Charles de Hooch, est peintre. Comme autres dates, on note qu'il fut depuis 1654 environ jusque vers 1658 à Delft, où il fut inscrit à la gilde en 1655. Enfin qu'il était avant 1668 à Amsterdam, qu'il y resta encore après 1670, mais jusqu'à quel moment? et qu'il mourut vers 1677, mais en quel endroit? Peut-être à Amsterdam même, peut-être à Haarlem, peut-être à Utrecht, sa ville natale. Et c'est tout.

Maintenant, on a remarqué qu'il se trouvait à Delft en même temps que Carel Fabritius, et on a très vraisemblablement supposé que c'est par lui qu'il reçut les qualités de vigueur dans le modelé, de simplicité dans le dessin, de richesse dans la couleur, de bonheur dans la lumière, qui le rendraient digne d'avoir été un des meilleurs et des plus chers élèves de Rembrandt. L'idée tenait même à cœur de quelques-uns, et ils n'y ont pas renoncé malgré les excellents arguments

qu'on donne là contre, qu'il avait été en relations directes avec le maître et qu'il avait profité de son enseignement.



P. DE HOOCH. — INTÉRIEUR D'UNE MAISON HOLLANDAISE.

On peut supposer tout cela ; on peut même ne rien supposer du tout. Houbraken l'a dit élève d'un italianisant renforcé que nous connaissons, Berchem, avec qui il paraît n'avoir point de rapport. Pourquoi pas tout aussi bien

qu'élève de Rembrandt ou de Fabritius? Pourquoi l'élève ressemblerait-il forcément au maître? Si c'était un fait constant, il n'y aurait rien de plus commode, les analogies seraient des preuves. Mais tout est dans la main d'un artiste; ce qu'il a reçu ne signifie rien, la façon dont il l'applique est seule en lui et seule a une signification. Le rouge d'émail des Bergères peintes et enseignées par Berchem peut devenir le magnifique et savoureux rouge de peinture dont Pieter de Hooch revêt généreusement ses messieurs et ses dames; le soleil même de Berchem, qui sent son artifice italien, peut être pris par Pieter dans le même pot de couleur et ne sentir que la lumière. Chacun en ces incertitudes si séduisantes a son roman préféré; il nous eût plu que ce fût l'influence d'Emmanuel de Witte qui, à Delft, s'exerçât sur de Hooch qui avait vingt-quatre ans lorsqu'il arriva dans cette ville, de Witte étant déjà parti, mais ayant pu laisser un enseignement, des souvenirs, des œuvres. Un rien suffit pour former un artiste, une fois sa grammaire apprise : un tableau vu, une simple esquisse, un propos rapporté. Nous acceptons toutes les hypothèses et toutes les discussions : les documents les plus certains peuvent laisser s'échapper tout justement la vraie vérité par une imperceptible fissure. Pourquoi n'aurait-il pas étudié ici plutôt que là? On ne sait même pas où il est mort. Laissons cela et regardons les œuvres.

Ce qui frappe dans Pieter de Hooch, c'est tout d'abord la vibrante harmonie de sa couleur, le bonheur unique avec lequel il prend la lumière du soleil pour en dorer tout un tableau et en imprégner jusqu'à l'ombre. Puis la parfaite bonhomie du sentiment, l'intimité tout à fait aisée, spirituelle et sans prétention qu'il met dans leurs moindres actions et mouvements; la vie qu'il fait sentir autour d'eux et en eux; le rôle, juste, vrai, et parlant qu'il sait donner à leur mobilier, à leurs bibelots, de cuisine, de chambre, de salon, à leur *home*. C'est aussi une largeur et une solidité de dessin qui en effet rappelle Rembrandt, par sa simplicité et sa distinction robuste ; dessin insaisissable en même temps, et inséparable du modelé, et concourant avec lui à planter ferme et d'aplomb son décor, maison, cour, enfilades de chambre, jardins ou vergers, et à mettre chaque objet, chaque être, dans son éloignement ou dans son rapprochement, dans son mouvement ou son immobilité. Voilà pêle-mêle quelques qualités, tant morales que plastiques, dont l'effet est immédiat, simultané, sur l'œil et sur l'esprit.

En poussant un peu plus avant l'analyse des raisons mêmes de ces effets, on remarque, en ce qui concerne les qualités picturales seulement, que la magie tient beaucoup à ce que Pieter de Hooch possède un art tout particulier de faire sentir qu'un corps solide est plongé dans une impalpable lumière qui en respecte la masse mais en enveloppe délicatement et en estompe à peine les contours. C'est à la fois une science et un don, car tel peintre qui connaît le mieux la

théorie des valeurs, sur laquelle reposent tous ces merveilleux effets, ne parviendra peut-être jamais à l'appliquer comme Pieter de Hooch, qui peut fort bien ne s'être jamais mis en peine de se formuler quelque chose là-dessus.

M. Bracquemond propose une fort belle définition du dessin en général, et



P. DE HOOCH. — LA PARTIE DE CARTES.

qui est applicable en même temps à la peinture quelle qu'elle soit : « C'est, dit-il, le moyen artificiel d'imiter la lumière naturelle, tout dans la nature se montrant par la lumière, et par ses compléments, le reflet et l'ombre. » Seulement cette définition, parfaite comme constatation du but du dessin ou de la pein-

ture, n'est peut-être pas suffisante quant aux différentes façons dont les dessinateurs ou les peintres s'efforcent d'atteindre ce but. En un mot excellente comme définition d'un métier, elle cesse d'être applicable à un art. Dans ce second cas, il faudrait, procédant d'ailleurs du même principe, dire : la peinture, en tant qu'art, est l'*interprétation* de la lumière naturelle. Car une imitation variant avec chaque esprit et chaque main, devient, bien que les règles demeurent immuables, une personnelle interprétation. Rembrandt imite certes la lumière et ses effets de la même façon que Hooch, celui-ci que Ruysdael, et les précédents que Van der Meer, mais tous emploient des moyens différents.

La manière de Pieter de Hooch est, dans toute la peinture hollandaise, une de celles qui se sont le plus rapprochées des effets exacts de la lumière, tout en demeurant la plus inimitable. La définir matériellement et d'une façon technique n'est pas aisé et n'est pas de mise ici. La définir dans son aspect général est relativement simple : elle est caractérisée par l'observation et le rendu très heureux des effets de la lumière solaire la plus vive, réfléchie ou absorbée, dans un milieu égal, ou, dans certains cas, modifiée à des degrés inégaux dans différents milieux qui se succèdent et se contrastent. Les exemples vont mettre des idées sous ces mots. Prenons nos deux tableaux du Louvre. Ils sont justement excellents et viennent à point nommé en ce sens que chacun d'eux correspond sous la forme la plus simple à chacun des deux termes de la définition. Le premier sera la *Partie de cartes*, dont nous avons déjà parlé au point de vue de l'expression et de la fine pointe de comédie. Outre ce plaisir d'esprit, vous éprouvez une grande jouissance à voir comment dans ce tableau la lumière du soleil, arrivant franchement par une des fenêtres, s'accroche aux aspérités dorées des cuirs gaufrés de la muraille, à des verreries, à une garde d'épée, à une broderie, au cadre d'un tableau ou d'un miroir, éclabousse une chevelure bouclée, miroite dans une étoffe, s'étale largement sur le dallage. Tout cela se passe dans une même pièce, dans un même milieu. Pourtant des différences sont créées par des causes accidentelles, telles que le rideau de la seconde fenêtre tamisant cette même lumière, le feu dont le reflet colore et avive le visage, les yeux, les dents de la gaie et piquante petite joueuse en robe rouge, etc., mais ce sont des modifications accessoires, et tout se passe, soit franchement, soit par des artifices insensibles, dans le même compartiment pour ainsi dire. Il faut passer, avec bien du regret, sur toutes les autres beautés du tableau, sur la richesse de la couleur, la justesse des mouvements, la charmante disposition des groupes, la parfaite cohésion de tout cela. Pieter de Hooch comme tous les grands peintres hollandais et mieux peut-être qu'eux tous, Rembrandt mis à part, possède l'art infini de nous intéresser pour des heures à des gens qui ne font rien d'autrement intéressant. Les commentaires les plus exquis d'une telle scène naissent toujours naturellement dans l'esprit de chaque spectateur sans

qu'il soit besoin de lui raconter la pièce pendant qu'elle se joue devant lui.

Le second tableau du Louvre est encore plus simple de sentiment et au moins aussi attachant. C'est une femme dans une chambre, assise à une table avec sa fillette près d'elle, puis une autre femme qui traverse une cour sur laquelle cette



VAN DER MEER. — LA LECTURE DE LA LETTRE.

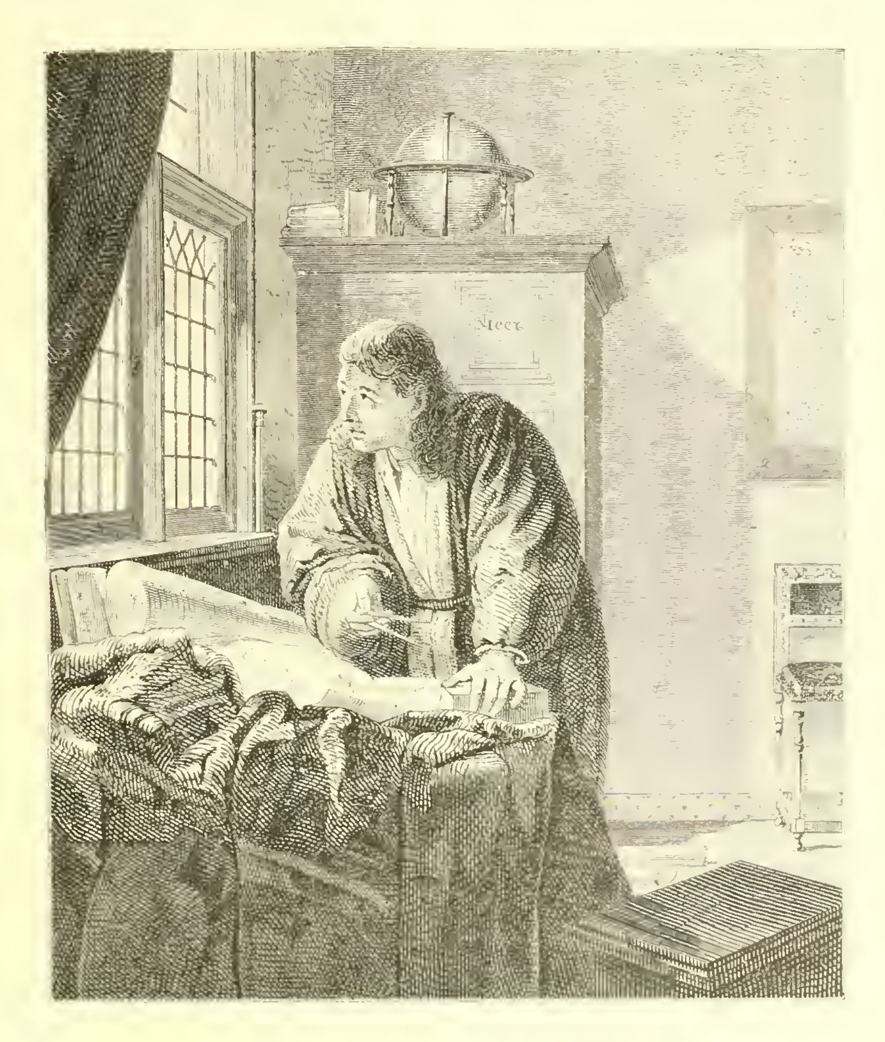
chambre s'ouvre. Vous sentirez encore bien, et profondément, sans qu'on ait l'insolence de vous dire ce que vous devez éprouver, tout ce que ce motif si simple contient de paix, de douceur, de résignation à un bonheur végétatif. Ici il n'y a même plus ces vifs rehauts de couleur du tableau précédent, de ces

éclats d'or, de pierre précieuse, de satins vifs. Le brun, le rouge brunâtre, un peu de blanc et de bleu constituent toute la richesse; la lumière n'est pas éblouissante et folâtre dans ce coin un peu humide et claustral, mais elle y est toujours intense ; elle pénètre moins aisément dans cette habitation aux petites cours, aux humbles accès que dans la belle salle à larges et hautes fenêtres où des oisifs passaient galamment leurs loisirs. Mais c'est égal, on devine tout de même qu'elle joue dehors, qu'elle enveloppe la maison, qu'elle descend malgré tout dans cette courette étroite et profonde comme un puits. Or, cette lumière est déjà étudiée dans deux actions très nettement tranchées, au lieu d'une seule dominante, comme dans l'autre toile. Elle est à deux degrés, peut-être même à trois, dans le cas où l'on consentirait à admettre qu'il y en a un sous-entendu : la pure lumière du dehors, puis les deux autres étant : cette lumière modifiée par les murailles rapprochées qui forment la cour, mais encore vive et abondante, et enfin, n'arrivant plus dans la pièce qu'à l'état diffus, et ne se distribuant sur les objets que par procuration. Voilà donc l'extraordinaire habileté de Pieter de Hooch. Il n'est embarrassé par aucune des actions simultanées et opposées de la lumière, il la déduit avec une admirable logique, une justesse impeccable, aussi bien dans ses grands effets que dans ses petits accidents. Maintenant, ce que nous ne devons pourtant pas perdre de vue (car il ne faut pas s'attacher exclusivement aux beautés matérielles et ne pas tenir compte des beautés de sentiment), c'est que ses plus étonnants tours de force n'ont jamais le caractère d'une simple amusette, et qu'il y domine toujours l'observation d'une âme bonne et simple. Si cet œil s'intéresse passionnément à la lumière, cet esprit ne se désintéresse jamais de la vie.

Des tours de force accomplis avec une aisance parfaite vous en trouverez de bien plus complexes encore dans d'autres musées, et vous ne vous en apercevrez que longtemps après, tant la chose vous aura paru simple, tant votre plaisir aura été grand de vivre dans l'intimité de toutes ces bonnes gens sans arrière-pensée. Au musée d'Amsterdam, ce sera par exemple, le célèbre *Cellier*, où dans une belle pièce dallée, une femme tend un pichet à une fillette en jupe longue et en beau bonnet brodé. Ici il y a quatre ou cinq influences, contrastes, successions ou oppositions de lumière, dans des milieux différents: la pièce principale où se passe la scène, le cellier qui reçoit de la lumière à la fois de cette pièce et d'un soupirail profond, une seconde pièce baignée de jour, et dont la fenêtre ouvre sur une cour encore plus éclairée.

Or, rappelez-vous qu'avec six effets contrastés de lampes, de feux et de chandelles, Gérard Dou n'a fait qu'un tableau insupportable et puéril, tandis que tout modestement Pieter de Hooch fait de ce *Cellier* et de motifs analogues des tableaux divins. Il y a donc là des beautés supérieures à celles du simple métier et des difficultés vaincues, si grandes qu'elles soient. S'il n'y avait que cela, on

le sentirait vite par la lassitude. Ce Pieter de Hooch a été indubitablement un brave homme et un grand homme: cela se sent trop bien au plaisir toujours nouveau que l'on éprouve à ses tableaux presque sans action et débordants de vie. A Amsterdam encore il y en a une abondance. L'admirable *Intérieur* avec une femme faisant porter une lettre par un laquais, et la porte ouvrant sur un



VAN DER MEER. — LE GEOGRAPHE.

canal dont on voit l'autre rive bordée de petites maisons blanches et vertes, toute la Hollande racontée par un coin de quai aperçu de loin. L'autre *Intérieur*, avec la mère qui, près de la cheminée où sèchent les langes, berce sur ses genoux le bébé en belle robe jaune, tandis qu'une bonne va, vient, balaye. Cet autre *Intérieur*, plus admirable encore peut-être, où une femme en robe rouge, jupe gros bleu, coiffe noire, cherche les bébêtes dans la blonde chevelure de sa petite fille; un chien est assis gravement; il y a un panier près du lit, des cadres

au mur; une seconde pièce s'ouvre à gauche, avec un grand carré de lumière par terre, et cette pièce donne encore sur un petit jardin très ensoleillé. Que tout cela est intime et bon, et grand, et reposant!

Cette merveille enfin, de la *Maison de campagne*, où commodément assis, dans leur cour, en avant de leur jolie maisonnette à toit très rouge, tranchant sur le ciel très bleu, madame, en corsage rose et jupe jaune, presse un citron dans un verre, et monsieur, jeune, gai, affectueusement moqueur, pas inélégant dans son habit grenat à col blanc, tient à la main une pipe d'un sou et regarde l'opération. C'est pour lui qu'on travaille; les hommes sont égoïstes; autour de cela règne la campagne, s'affairent sans hâte les servantes, et le ciel bleu plane sur la riante petite maison à toit rouge et à volets rouges.

Comme tous ces gens sont heureux, comme ils aiment la vie! Comme ils sont bien chez eux, mères et fillettes, bonnes et caniches, maris et femmes! C'est là un accent tout particulier de l'œuvre de notre Pierre de Hooch. D'une autre façon, mais avec plus de pénétration encore qu'Adriaan Van Ostade, il a raconté les intimités sans orages. L'intérieur de Van Ostade, c'est le bonheur d'une famille déterminée. Les scènes de Pierre de Hooch, c'est tous les bonheurs, tous les petits bonheurs de la vie, pendant que le loup des mélancolies n'est pas dans le bois de Ruysdael et que le vent ne gémit pas tristement dans ses dunes.

La vie galante ou joyeuse n'est pas tout à fait exclue de l'œuvre, comme le montrent le tableau du Louvre, la richissime *Chanson à boire* de la National Gallery (car ne chante-t-elle pas, la femme en admirable casaque noire et jupe rouge, que les deux hommes écoutent ou peut-être accompagnent en faux bourdon?), d'autres tableaux encore. Mais la vie tendre, silencieuse, à occupations lentes, forme encore la plus grande partie de tout ce petit monde, où même ceux qui font un peu la fête veulent être bien chez eux et s'amuser familialement. On sait que l'Angleterre la première s'avisa de la beauté des Pierre de Hooch et recueillit ses plus précieux tableaux. Ne serait-ce point, indépendamment d'un sens artistique fort sûr, parce que l'œuvre du peintre hollandais est par excellence la glorification du *sweet home*?

Nous ne pouvons songer à décrire tous les tableaux de Hooch que contient l'Angleterre, ni même les deux autres de la National Gallery, tous deux admirables, la *Cour*, le *Verger*, d'un si parfait sentiment de nature, d'une exécution si simple et si forte, ni ceux de Buckingham Palace; ni ceux de Francfort, de Munich, de Berlin, qui sont bien beaux aussi en leur genre, tous romans de vie paisible, histoire attendue et toujours nouvelle, tranquilles fêtes de lumière.

Avec Hooch il y a toujours des surprises. Ceux qui connaissent presque toute son œuvre, mais ne connaissent pas le *Jeu de quilles* de la collection John Walter, apprendraient encore du nouveau. Une petite résidence de campagne, avec un champ en dehors du jardin, de l'autre côté de la haie; dans le jardin même,

tout planté de boulingrins, d'arbres taillés net et drôlement, de statuettes, et même de fleurs, des gens jouent aux quilles et d'autres les regardent, et d'autres causent entre eux. Point d'artifices de lumière dus à des contrastes d'ombre et de soleil. Ce tableau, comme la *Maison de campagne* d'Amsterdam, plus accentué encore, prend un intérêt puissant, mise à part sa curieuse saveur de vie mi-bourgeoise, mi-campagnarde, rien que par l'extraordinaire qualité des couleurs dans l'air.

Il y aurait encore mille remarques à faire sur l'œuvre de Pieter de Hooch, sur son esprit, sur sa finesse, sur la franchise de sa veine, les riches et inces-



VAN DER MEER. — PAYSAGE.

santes trouvailles de dessin et de matière qui lui servent à exprimer sa conception très loyale et très bon enfant de la vie humaine. Conception cependant très élevée, car la bonté et la simplicité sont encore les moins épuisables sources d'inspiration, et il faut considérer comme les plus grands les artistes dont le cœur est resté pur et gai comme celui d'enfants, quelles qu'aient pu être leurs luttes et leurs épreuves, et qui ont cependant assez de malice pour s'amuser, sans trop le laisser voir, des allées et venues des hommes, dans leur chambre ou dans leur jardin, sous le ciel où ils respirent et meurent.

Pieter de Hooch est exceptionnel en ce genre, et sa note est à lui seul. Toutefois il pourra être mentionné que deux peintres de son époque ont avec lui quelque matérielle ressemblance, toutes proportions gardées, ce qui est déjà faire d'eux un bon éloge. L'un Esaïas Boursse, élève de Rembrandt, né en 1630,

et à qui l'on a parfois pu prendre des tableaux pour les attribuer à Pieter. L'autre sur qui l'on ne sait rien du tout, Nicolas Kœdijck, mais de qui deux très beaux tableaux, parfaitement éclairés quoiqu'un peu moins vibrants que des Hooch, sont au musée de Bruxelles et dans la galerie Six.

Des différences assez profondes séparent Pieter de Hooch de Van der Meer de Delft, et pourtant on ne peut jamais s'empêcher de les associer en idée et de revenir de l'un à l'autre. Vermeer est quelque peu plus railleur et plus froid, il se livre moins, il pénètre en vous de façon plus tranchante. Pieter de Hooch est le peintre des gens heureux, Van der Meer un peintre d'élégances. Nous verrons pourtant qu'il est des restrictions même à ceci. Les femmes de Pieter de Hooch sont pour la plupart de bonnes petites commères fort à leur aise, mais ménagères attentives ; celles de Van der Meer sont de jolies créatures désœuvrées, passablement froides, un peu énigmatiques, très moqueuses, et que la galanterie préoccupe plus que le ménage.

Puis, la lumière, chez Van der Meer, tout en étant éblouissante et inexplicable, est moins chaude et moins gaie que chez Pieter. Sa gamme de couleurs est aussi sensiblement différente. Au lieu des rouges puissants, des noirs de velours, du soleil doré, des blancs crémeux, des bruns richement caramélés, ce sont des jaunes citron extrêmement doux et aigus, qui caressent en piquant, des bleus ciel pâlis, des gris très fins, un soleil plus pâle, des blancs d'hermine, et de rigides noirs d'ébène. Les notes vives qui surgissent dans cette gamme toute nouvelle ne sont pas pour démentir la remarque, mais pour la confirmer : comparez l'emploi du rouge dans la petite *Dentellière* de Meer au Louvre, et dans la *Partie de cartes* de Hooch ; là ce brin de laine écarlate fait encore paraître la lumière plus fine et plus froide ; ici cette robe rouge la fait paraître encore plus abondante et plus réchauffante.

Mêmes différences encore dans la conduite et l'emploi de ces éléments si opposés. Alors que Hooch traite grassement la couleur, la répand par larges coulées avec autant de candeur que de force, Meer demeure plus mystérieux et s'il garde mieux son secret montre plus le calcul. Il vous en dit assez pour vous irriter et vous piquer de curiosité, mais il s'arrête net au moment où vous alliez le suivre. Sa peinture est comme ses femmes ; elle vous sourit gaiement, vous accueille, vous attire, mais ne répond jamais complètement à vos questions.

Voilà de sérieuses différences, et malgré cela, il faut aller de Van der Meer à Pieter de Hooch invinciblement. L'homme froid et réservé vous envahit et vous éblouit comme l'autre ; il a ses moments de simplicité qui sont exquis, tout en demeurant raffinés ; cet élégant et ce railleur a ses attendrissements, même ses compassions. Lui aussi, aime éperdument la lumière à sa façon ; et par quelque côté de l'Europe que vous commenciez l'étude de son œuvre, il vous

déconcerte tout de suite par des contradictions éclatantes, pour vous apprendre à le mieux connaître.

Si vous commencez par le voir en Allemagne, il vous apparaît, au musée de Dresde, comme presque tout le contraire de ce que nous venons de dire, bien que notre synthèse doive demeurer vraie après l'examen de toute l'œuvre. Puis



VAN DER MEER. — LA DAME AU COLLIER DE PERLES.

aussitôt après, en passant de Dresde à Berlin, c'est le Van der Meer que nous avons défini. A Dresde c'est la *Courtisane* ; à Berlin, c'est la *Dame au collier de perles*.

De même si c'est par la Hollande que vous entreprenez de le connaître, au musée de la Haye il vous donnera, avec sa *Vue de Delft*, l'impression d'un peintre robuste et chaud; puis à Amsterdam, au musée, avec la *Femme bleue qui lit*, d'un peintre très fort, un peu froid, d'une distinction infinie ; et de nouveau, dans la même ville, avec les deux tableaux de la collection Six, voici un homme

finement et sincèrement ému, un peintre aux harmonies riches et soutenues. De même encore, dans tous ces tableaux, la facture varie : elle est onctueuse dans le tableau de Dresde, elle est lisse et soyeuse dans les tableaux de Berlin et du Rijksmuseum, grenue et presque raboteuse dans celui de La Haye, dans ceux de Six, mais toujours elle demeure presque impossible à analyser. Et dans tout cela, avec toutes ces variations de sentiment et de facture, avec toutes ces franchises et toutes ces réticences, tous ces extrêmes dans un nombre infime de tableaux, c'est toujours le même homme, reconnaissable, captivant, absorbant entre tous. Jugez d'après cela s'il est admirable.

De cet homme pourtant, on ne sait presque rien. On avait complètement perdu sa trace au siècle dernier. Thoré la retrouva par l'enthousiasme, M. H. Havard par les documents. Tout ce qu'on sait, c'est qu'il naquit à Delft en 1632, qu'il s'y maria en 1653, et que la même année il fut inscrit comme maître peintre dans la gilde, dont il fut doyen en 1662, et de nouveau en 1671, enfin qu'il mourut en 1675. Comme il n'a jamais quitté Delft, du moins pour un long temps et pour un changement en règle de domicile, on en conclut avec toute apparence de raison qu'il a connu Carel Fabritius et Pieter de Hooch. On sait encore qu'il a eu pour maître un honorable peintre, Léonard Bramer.

Nous revenons sur cette remarque qu'il aurait pu connaître dans sa jeunesse Emmanuel de Witte qui resta à Delft de 1642 à 1649, et que dans ce cas certaines choses s'expliqueraient sans faire intervenir Rembrandt dans l'affaire.

Voilà tous les éléments; faites là-dessus tous les romans qu'il vous plaira ; le plus simple est encore de dire que c'est un très grand artiste, et que ce qu'il a pu emprunter a infiniment moins d'intérêt, après tout, que la façon dont il l'a fait fructifier. Notez encore comme trait significatif du peu de cas que les hommes de tous les temps font de l'art le plus exquis jusqu'à ce que la mode s'en mêle de nouveau, que de son vivant Van der Meer fut assez apprécié et qu'on venait chez lui comme chez une des célébrités de la ville, mais, qu'aussitôt après sa mort, l'oubli tomba sur son œuvre comme un crêpe épais.

Le tableau de la *Courtisane*, à Dresde, est le seul que l'on connaisse de lui avec des figures de grandeur nature. C'est une robuste page qui, avec son harmonie de rouge, de noir, et de citron, sa facture souple et vraiment mystérieuse, tient à une fort grande distance un célèbre tableau de Rembrandt, nous l'avons déjà indiqué, et après cela il n'y a plus rien à dire. Il y a un autre très beau Van der Meer à Dresde *la Lecture de la lettre*. Mais il est encore effacé par celui de Berlin, la femme à la casaque citron bordée d'hermine, mettant son collier de perles; cette simple figure se détachant sur un mur gris, éblouit et reste à jamais dans la mémoire comme une des choses les plus précieuses de la peinture.

Et le joli, l'adorable tableau du musée de Brunswick ! Une jeune femme qui, assise, se retourne vers vous, et rit, bien habillée, soie, dentelles, tenant en

main au verre ; un cavalier, penché vers elle, aimable, affectueux, soutient cette main ; un autre au fond, accoudé sur la table, boude, dort, ou fait semblant de dormir. Il y a un vitrail à la fenêtre, un cadre noir contenant un portrait



VAN DER MEER. — LA COURTISANE.

accroché à la muraille grise. La femme est en robe rouge ; le cavalier en habit bleu ; le tapis de la table est d'un autre bleu. C'est une autre des plus rares merveilles que le temps a eu l'intelligence de nous conserver de Van der Meer.

On compte cinquante-six tableaux en tout, authentiques ou attribués. Parmi les plus beaux et qu'il faudrait encore décrire, règnent le *Peintre dans son atelier*,

de la galerie Czernin à Vienne; *le Soldat et la fillette qui rit*, de la collection Demidoff de San Donato ; les deux tableaux de l'ancienne collection Lacroix qui sont maintenant à Londres, l'un à la National Gallery, l'autre dans la collection Humphrey Ward; le *Géographe* du musée de Francfort; notre petite *Dentellière* du Louvre, insuffisante pour faire connaître Van der Meer, et à peine suffisante, si délicieuse qu'elle soit, pour nous consoler de n'avoir point d'autre peinture de ce grand maître et de laisser échapper celles que nous aurions pu avoir.

Mais quelque belles que soient toutes ces œuvres, on ne connaît pas Van der Meer quand on n'a pas vu l'homme chez lui, dans sa Hollande.

La *Vue de Delft*, du musée de La Haye est un chef-d'œuvre de simplicité et de vigueur sans brutalité. La ville se découvre, baignée par les eaux du canal de Rotterdam; des toits rouges et bleus, des maisons à pignons découpés, un petit pont à une seule arche; deux femmes qui se tiennent debout sur un monticule au premier plan; à quelques pas d'elles un groupe près d'un bateau : voilà tous les éléments de ce chef-d'œuvre. Mais qui dira la largeur avec laquelle ces choses et ces petites silhouettes d'êtres sont interprétées, la tranquillité des eaux grises du canal, dans lequel le reflet des murailles forme de grandes et vagues silhouettes verdâtres; puis l'inanalysable métier de cette peinture, forte et souple; simple au possible et mystérieuse comme l'art lui-même, cette peinture qui, comme nous l'avons dit, est ici grasse et comme grenue, alors que dans certains autres tableaux de Van der Meer elle est lisse et comme tissée de soie?

Cette espèce de grenu tout particulier se rencontre encore dans la *Verseuse de lait* de la collection Six, à Amsterdam. Ici, c'est se détachant sur un mur gris, une servante au bonnet blanc, casaque jaune, manches retroussées doublées de verdâtre; un tablier bleu, une jupe rouge, un tapis de table gros vert offrent une juxtaposition de tons très franche, très osée même, et qui, sous la main de n'importe quel brutal, serait sans doute insupportable. Or on retrouve dans certaines parties de la peinture ce grenu, cette espèce de pointillisme très spécial, qui donne au tableau une certaine vibration sobre, qui est vraiment merveilleuse. Et je ne parle pas de la grandeur touchante de cette pauvre petite figure de servante. On touche ici du doigt cette compassion exquise que les tableaux d'élégance et de coquetterie faisaient si peu prévoir.

Une autre merveille est à côté qui vous réserve encore de nouveaux étonnements : c'est tout simplement deux maisons d'une rue de Delft, prises de face, tout près, sans aucun artifice, séparées de vous par la moitié à peine de la largeur d'une fort petite rue. Une maison avec un banc gris devant, et au-dessus de ce banc, sur la muraille, la signature et le monogramme de Van der Meer; une tradition veut que ce soit la maison même du peintre; n'y contredisons pas. La maison a une verrière à petits plombs et un volet gris, des arbres cachent une partie du pignon. Il y a aussi une porte grise; et, à côté de cette porte,

dont l'embrasure blanchie à la chaux est frappée par le soleil, se trouve une autre porte qui donne sur une cour; au fond on aperçoit une femme en bonnet blanc, jupe bleue et corsage rouge, qui lave dans un tonneau; des toits de maisons voisines se succèdent en profondeur au delà de cette cour.

Contiguë à cette maison si humble et si tranquille, s'en dresse une autre un peu plus ambitieuse, également en briques; les volets, d'un gris verdâtre, sont fermés à mi-hauteur des verrières à petits plombs; un cintre de briques surmonte la porte, où l'on voit une indication de femme assise et cousant; mais quelle indication! Enfin devant la maison un gamin et une gamine jouent sous un banc. Voilà tous les éléments, d'une vulgarité d'énoncé vraiment déconcertante et d'une sincérité d'émotion, d'une profondeur de méditation tranquille, que jamais personne n'atteignit, même parmi les plus grands peintres que l'on pourrait nommer.

Ce sont là des choses bien grandes, et faites pour consoler de ne rien savoir presque de la vie, du caractère de ce peintre qui, en une vingtaine de tableaux, a laissé de quoi désespérer les plus audacieux artistes, troubler les penseurs, et parcourir comme en se jouant, semble-t-il, tant l'effort paraît peu dans ses patientes peintures, depuis l'espièglerie jusqu'à l'humilité, depuis le manège des coquettes jusqu'à la paix profonde d'une petite ville endormie comme un lézard au soleil, un immense clavier de finesse et de simplicité.

Ainsi l'on va de Pieter de Hooch à Van der Meer, et l'on revient, ravi, de Van der Meer à Pieter de Hooch; et ainsi, après les émotions sublimes que procura Rembrandt, après les profondes tristesses que l'on ressentit en compagnie de Ruysdael, après les dédommagements d'énorme gaieté, pleine de retours pourtant, que fit éclater en nous Jan Steen, nous demeurons sur les douces et fortes sensations que deux peintres uniques en leur genre, opposés et fraternels, suggèrent autant par une humanité exquise que par un métier précieux.

Vous plaît-il encore de vous désoler qu'on ne sache pas leur histoire?

FIN

TABLE DES GRAVURES

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE PREMIER

CHAPITRE II

CHAPITRE III

CHAPITRE IV

CHAPITRE V

CHAPITRE VI

CHAPITRE VII

CHAPITRE VIII

CHAPITRE IX

CHAPITRE X

CHAPITRE XI

CHAPITRE XII

CHAPITRE XIII

CHAPITRE XIV

CHAPITRE XV

CHAPITRE XVI

CHAPITRE XVII

8052-91. — Corbeil. Imprimerie Crété.

Cahiers de Documents à 3 fr.

Les Styles enseignés par l'Exemple

COMPOSÉS DE

DESSINS CHOISIS ET SPÉCIALEMENT DESSINÉS POUR LA PUBLICATION

Par L. LIBONIS

STYLES FRANÇAIS

Roman. — Un fascicule.
Gothique. — Un fascicule.
Renaissance. — Un fascicule.
Louis XIII. — Un demi-fascicule.
Louis XIV. — Un fascicule.
Louis XV. — Un fascicule.
Louis XVI. — Un fascicule
Empire. — Un demi-fascicule.

STYLES ANTIQUES

Égyptien. — Un fascicule.
Orient: Assyrie, Perse, Phénicie. — Un fascicule.
Grec. — Un fascicule.
Romain. — Un fascicule.
Arabe et Mauresque. — Un fasc.
Inde et Chine. — Un fascicule.
Japon. — Un fascicule.

STYLES MODERNES

Byzantin. — Un fascicule.
Italien. — Un fascicule.
Flamand. — Un fascicule.
Allemand. — Un fascicule.
Espagnol. — Un fascicule.
Russe. — Un fascicule.
Anglais. — Un fascicule.

Chaque fascicule : 3 fr. — Chaque demi-fascicule : 1 fr. 50

La réunion raisonnée de ces fascicules forme les ouvrages suivants ;

STYLES FRANÇAIS, 1 volume — STYLES ANTIQUES, 1 volume — STYLES MODERNES, 1 volume

Chaque volume in-4 carré, avec 300 gravures, broché : **20** fr. — Relié, **22** fr.

Cahiers de Documents à 1 fr. 50

Cahiers de Documents Artistiques

COMPOSÉS DE

DESSINS CHOISIS ET SPÉCIALEMENT DESSINÉS POUR LA PUBLICATION

Par L. LIBONIS

Croix
Un cahier, 50 documents.
Cadres
Un cahier, 50 documents.
Rosaces
Un cahier, 78 documents.
Cartouches
Un cahier, 52 documents.

Trophées
Un cahier, 60 documents.
Frises
Un cahier, 54 documents.
Amours
Un cahier, 44 documents.
Panneaux
Un cahier, 25 documents.

Rinceaux
Un cahier, 36 documents.
Mascarons et Chimères
Un cahier, 84 documents.
Consoles et Écoinsons
Un cahier, 83 documents.
Guirlandes et Fleurettes
Un cahier, 66 documents.

Bordures et Marlis. Un cahier, 71 documents.

Cette collection rendra de grands services. Quelle économie de temps, de n'avoir qu'à prendre son cahier de *Rosaces*, de *Cadres*, de *Rinceaux*, etc., pour trouver immédiatement 50 documents des meilleures époques, et pour faire des rapprochements et comparaisons de forme, style, matière, etc.

La réunion de ces 13 fascicules forme :

L'ORNEMENT D'APRÈS LES MAITRES

Un magnifique vol. in-4 contenant 753 motifs de décoration, avec titre, préface, etc. Broché : **20** fr. — Relié : **22** fr.

Albums à 6 fr.

Croquis d'après les Maîtres

POUR SERVIR DE MODÈLES AUX TRAVAUX ARTISTIQUES

Ire SÉRIE. — FIGURE. — SUJETS RELIGIEUX, — SCÈNES DE GENRE. — TYPES, ETC.
IIe SÉRIE. — ORNEMENT. — STYLE. — DÉCORATION.
IIIe SÉRIE. — PAYSAGE. — ANIMAUX. — FLEURS. — MARINE. — NATURE MORTE.

Chaque série forme un album contenant plus de 100 sujets tirés en teinte. Chaque album cartonné : **6** fr.

PAUL ROUAIX

Histoire des Beaux-Arts en Trente Leçons

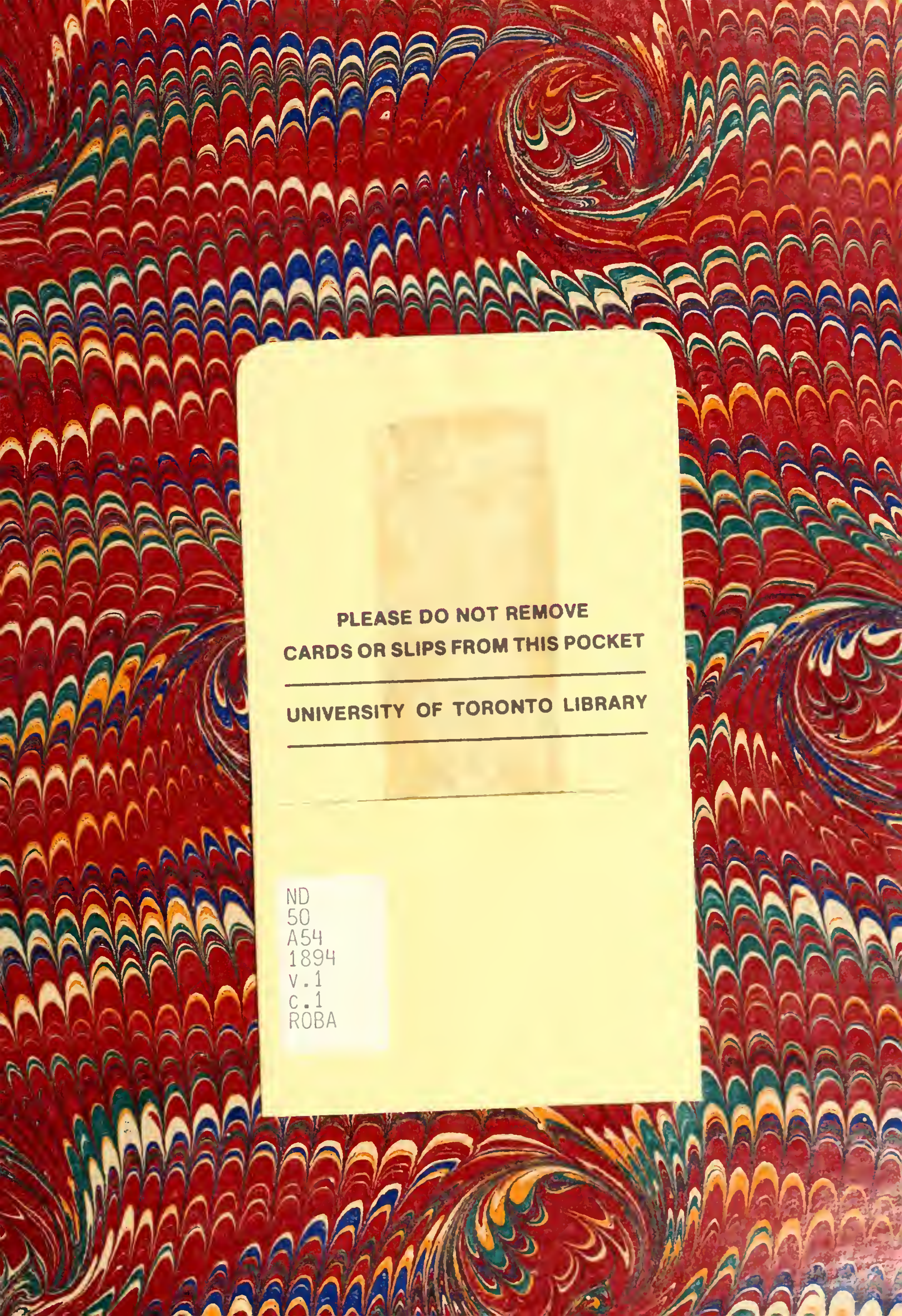
2 VOLUMES IN-8, 200 GRAVURES, 15 FR.

Chaque leçon forme un tout et se vend 60 c. — Demander le prospectus spécial.

ENVOI FRANCO CONTRE MANDAT-POSTE.

1252-01 — Corbeil. Imprimerie Éd. Crété.




PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET
UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY
ND
50
A54
1894
v.1
c.1
ROBA

